

## **La Compagnie Les Ateliers de la Colline : un positionnement singulier dans le champ théâtral. Analyse du processus de création du spectacle Les Enfants de la Vallée**

**Auteur :** Jones, Emma

**Promoteur(s) :** Delhalle, Nancy

**Faculté :** Faculté de Philosophie et Lettres

**Diplôme :** Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

**Année académique :** 2024-2025

**URI/URL :** <http://hdl.handle.net/2268.2/24563>

---

### *Avertissement à l'attention des usagers :*

*Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.*

*Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.*

---

Université de Liège  
Faculté de Philosophie et Lettres  
Département Médias, Culture et Communication

*Les Ateliers de la Colline*: un positionnement singulier dans le champ théâtral.

Analyse du processus de création du spectacle  
*Les Enfants de la Vallée*.

Mémoire présenté par JONES Emma  
en vue de l'obtention du grade de  
Master en Arts du spectacle, à finalité  
spécialisée en cinéma et arts de la  
scène (histoire, esthétique et  
production)

## Remerciements

Je tiens tout particulièrement à remercier ma promotrice, Mme Nancy Delhalle, qui dès notre premier rendez-vous en mars 2024 a soutenu ce sujet de mémoire. Au fil de nos échanges, la problématique n'a cessé de se préciser et ses relectures m'ont permis d'aborder la rédaction avec plus de confiance et de rigueur.

J'aimerai aussi remercier toute l'équipe de la Compagnie *Les Ateliers de la Colline* pour leur temps, leur générosité et leur confiance. Merci de m'avoir accueillie au sein de votre projet de création du spectacle *Les Enfants de la Vallée*.

Je tiens aussi à remercier Cyriane Genot, Hannah Peeters et Louise Mattelear pour leurs précieuses relectures et les remarques constructives qui ont enrichies et affinées ma recherche.

Enfin, merci à mes ami·e·s et à ma famille qui, depuis Bruxelles, Liège, Yateley et Brisbane m'ont accompagnée, encouragée et soutenue à chaque étape de ce projet de mémoire.

Merci à vous toutes et tous.

## Avertissements

Dans le cadre de ce mémoire il a été choisi d'adopter l'écriture inclusive. Ce choix s'inscrit d'une part dans la continuité de la démarche engagée par la Compagnie *Les Ateliers de la Colline* et d'autre part, dans une volonté de proposer une représentation plus inclusive de l'ensemble des personnes impliquées dans le projet. Toutefois, les extraits et citations d'articles et d'ouvrages ne seront pas modifiés, par souci de fidélité aux sources.

La Compagnie *Les Ateliers de la Colline* a accepté de nous fournir le texte dramatique de la pièce *Les Enfants de la Vallée*. Ce document demeure toutefois confidentiel. Par conséquent, lorsque un passage est cité, une note de bas de page l'accompagne, indiquant la référence suivante : Texte dramatique *Les Enfants de la Vallée* , Mathias Simons, Liège, 2024.

Les enfants sont considéré·e·s par la Compagnie au même titre que les acteur·ices professionnel·le·s. Néanmoins, afin de préserver leur vie privée, il a été décidé dans ce mémoire de ne pas les nommer par leur prénom, mais comme « les enfants » ou « les enfants acteur·ices ».

## **Sommaire**

### **I. Introduction**

1. Genèse de ce mémoire
2. Problématiques de ce mémoire

### **II. Méthodologie**

### **III. Le spectacle *Les Enfants de la Vallée* dans la trajectoire de la Compagnie *Les Ateliers de la Colline***

1. Historique de la Compagnie
2. Le spectacle *Les Enfants de la Vallée*

### **IV. Analyse du processus de création du spectacle *Les Enfants de la Vallée***

1. Les dispositifs
  - 1.1. Genèse du projet
  - 1.2. Écriture du texte dramatique
  - 1.3. Aspects logistiques et organisationnels du travail au plateau avec des enfants
2. Les formes théâtrales
  - 2.1 Le chœur, une histoire de plusieurs siècles
  - 2.2 Le Chœur des enfants de la Vallée
  - 2.3 Le témoignage au théâtre
  - 2.4 Le témoignage des enfants de la Vallée
3. Le processus de création au plateau avec les enfants
  - 3.1 Travailler en collectif : inclure et s'adapter
  - 3.2 Les réalités du travail au plateau

### **V. Conclusion**

### **VI. Bibliographie**

« Le théâtre, art de l'éphémère, est l'art enfantin par excellence »

Walter Benjamin

# I. Introduction

## 1. Genèse de ce mémoire

Au départ, ce mémoire avait pour intention d'être un mémoire création. L'envie de mener une recherche théâtrale autour du chœur et de la forme chorale avec un groupe d'adolescent·e·s est née au fil de mes nombreuses rencontres avec cette forme théâtrale. Cependant, au fil du travail, le projet a évolué, délaissant peu à peu sa dimension créative pour s'orienter vers un travail plus théorique.

Adolescente, entre mes 12 et 16 ans, j'ai fait partie d'une troupe de théâtre amatrice au Centre Culturel La Vénérerie de Watermael-Boitsfort, dirigée par la comédienne Nathalie Willame. Nous étions une quinzaine de jeunes ce qui permettait des mises en scène de groupe intéressantes. Nathalie Willame aimait beaucoup nous voir toutes et tous sur le plateau et avait tendance à nous mettre en « grappe » pour certaines scènes. On constituait dès lors, un chœur qui s'articulait à l'unisson. Je me souviens particulièrement d'une scène dans notre spectacle *Rêve* (2015) qui opposait un couple de parents « gentils » à un couple de parents « méchants ». Pour donner de l'ampleur au récit, elle nous avait divisé en deux groupes : un chœur de parents « gentils » et un chœur de parents « méchants ». Ces deux chœurs se répondaient et s'affrontaient, générant ainsi un effet sonore qui accentuait la tension narrative.

A cette époque, je n'avais pas encore acquis de vocabulaire théorique théâtral. Ce n'est que par après, lors de mes cours d'art dramatique en secondaire à l'Athénée Royal d'Auderghem (5<sup>e</sup> et rhétorique) que j'ai appris les bases du vocabulaire théâtral et que j'ai pu associer les termes « chœur » et « forme chorale » à cette manière de travailler. C'est ensuite pendant ma Master 1 en « Arts du spectacle » à l'Université de Liège (2023-2024) que j'ai suivi plusieurs cours dispensés par Nancy Delhalle, tels que « Analyse de spectacles vivants » et « Histoire du théâtre », où j'ai davantage appris sur cette forme théâtrale, ses usages et remplois au cours de l'Histoire.

Le lien étroit entre le chœur, la cité et le collectif a éveillé ma curiosité. J'ai donc poursuivi mes recherches sur les différents rôles du chœur, en élargissant mes lectures d'œuvres dramatiques. En allant au théâtre, j'étais aussi plus attentive aux mises en scène, me demandant ce qui était considéré comme « chœur » de nos jours ? J'étais aussi particulièrement attentive aux sensations que la forme chorale pouvait provoquer, comment une voix plurielle pouvait toucher physiquement son public.

Ces quelques questions et réflexions m'ont accompagnées lors de mon stage de Master 1 au Théâtre Universitaire Royal de Liège (TURLg). Lors de ce stage, j'ai accompagné le comédien Clément Goulesque pendant les ateliers qu'il menait auprès d'adolescent·e·s, ainsi que Cyriane Genot qui animait, quant à elle, des ateliers avec des enfants. Pendant les séances que j'ai eu l'occasion d'animer, j'ai exploré avec les adolescent·e·s la notion de groupe : comment faire exister le collectif au plateau et le mettre en mouvement par la voix et par le corps. J'ai ainsi travaillé le chœur et la forme chorale au moyen de nombreux exercices de plateau. Par exemple, « la chorale », un exercice au cours duquel une personne prend le rôle de coryphée et énonce une série d'affirmations, tandis que le chœur lui répond en répétant exactement ses paroles avec la même gestuelle et la même intonation. Un autre exercice, appelé « miroir multiple » demande davantage de travail corporel et de précision et se pratique avec un groupe de quatre ou cinq personnes placé en cercle ou en quinconce. Une personne est désignée comme « guide » et effectue une série de mouvements que les autres membres doivent reproduire à l'unisson. L'enjeu est de créer une synchronisation pour qu'une personne extérieure ait l'impression d'être face à une seule entité, sans pouvoir distinguer qui guide le groupe.

Durant ces séances d'atelier, j'observais aussi beaucoup la dynamique entre les jeunes, leur manière de communiquer, les sujets qui les touchaient, leurs questionnements. J'ai remarqué une réelle dualité. Par moments, ils et elles étaient extrêmement enthousiastes avec une réelle envie de travailler ensemble, à partager leurs idées pour les improvisations et à se mettre d'accord sur la répartition des rôles. Mais à d'autres moments, une forme de nonchalance prenait le dessus ce qui affectait grandement le travail collectif. Les histoires personnelles, chuchotées entre les moments d'explications de l'animateur·ice, semblaient plus importantes que regarder les autres membres du groupe jouer. Ces dynamiques de groupe, le flux constant de discussions, les opinions divergentes et les contradictions m'ont particulièrement intrigués.

Lorsque j'ai fait part de ces différentes expériences à ma promotrice, Mme Delhalle, l'idée de mener une recherche théâtrale autour du chœur avec un groupe d'adolescent·e·s a émergé. Cette réflexion s'est orientée vers la thématique de la prise de parole des jeunes : comment, par le biais de la forme chorale et de la mise en mouvement du corps, mettre en voix leurs revendications et leurs interrogations. Pour mettre ce projet en place, j'ai été encouragée par ma promotrice de contacter la Compagnie de théâtre jeune public *Les Ateliers de la Colline*. Je connaissais cette Compagnie pour avoir découvert leur création « Fute Fute » (2019) lors de mon stage en rhétorique au sein de la Compagnie Pierre de Lune (Centre Scénique Jeunes

Publics de Bruxelles). Cette démarche de prise de contact rentrait aussi logiquement dans la continuité de ma rencontre quelques mois auparavant avec Mathias Simons, metteur en scène aux Ateliers de la Colline, lors du cours « Atelier de mise en scène, de dramaturgie et de direction d'acteurs I ».

Lors de cette semaine de cours, un groupe d'étudiant·e·s de Master 1 et Master 2 de l'Université de Liège a travaillé, sous la direction de Mathias Simons, plusieurs textes de Bertolt Brecht issus de son œuvre *Grand-peur et misère du III<sup>e</sup> Reich*. Cette semaine a été partagée entre des moments de lectures et réflexions autour du travail de Brecht et des séances de travail au plateau. Le processus de création s'est voulu collectif, en impliquant activement les étudiant·e·s, en nous invitant à formuler des propositions tout au long de l'élaboration de la mise en scène des tableaux. Cette approche de travail a permis à chacun et chacune d'explorer plusieurs rôles au sein même du projet.

Au cours de cette semaine Mathias Simons m'a parlé de ses projets de création de spectacles aux Ateliers de la Colline. Il m'a expliqué l'ancrage social et politiquement engagé de la Compagnie et son approche de travail collectif avec des enfants. Au fil de nos échanges, j'ai pu lui parler de mon intérêt pour le chœur et le travail avec les jeunes.

Ainsi, en juin 2024, j'ai eu un rendez officiel avec Mathias Simons. Après avoir retracé les balises de mon expérience théâtrale (comédienne amatrice et un premier stage en animation théâtrale au TURLg en 2023-2024) et expliqué mon envie de travailler collectivement avec des jeunes, je me suis vue proposer de suivre, dans le cadre d'un stage, la création du spectacle *Les Enfants de la Vallée*.

Lors de la première réunion d'équipe concernant le projet de création, en septembre 2024, j'ai rencontré ma maître de stage Alice Laruelle, assistante à la mise en scène sur le projet. Ensemble nous avons discuté des différentes tâches que j'allais pouvoir accomplir et de mes rôles au sein de l'équipe. Nous avons convenu que j'accompagnerai Alice Tahon, la « coach enfants », et que je travaillerai aussi comme assistante à la mise en scène lors de certaines des résidences. Alice Laruelle m'a aussi proposé d'accompagner, en tant qu'« artiste animatrice », les acteur·ices Margot Reboulin et Guillaume Lorea, sur un cycle « d'ateliers en école ».

Au cours de cette première réunion plusieurs points relatifs à la création du spectacle ont retenu tout particulièrement mon attention et ont posé les bases de ce mémoire.

## 2. Problématiques de ce mémoire

Ce mémoire prend comme point de départ la création du spectacle *Les Enfants de la Vallée* écrit et produit par la Compagnie de théâtre jeune public *Les Ateliers de la Colline*.

*Les Enfants de la Vallée* se présente comme un spectacle pour des enfants et avec des enfants, prenant comme genèse les inondations de l'été 2021 qui ont ravagé plus de 240 communes wallonnes et bouleversé la vie de centaines de familles. Face à cette catastrophe naturelle, la Compagnie a estimé qu'elle devait s'emparer du sujet pour donner voix au vécu des enfants. Pendant trois ans, elle a mené un travail documentaire et artistique avec des élèves d'une dizaine d'écoles situées dans la Province de Liège.

Dès le début du processus de création, la Compagnie s'est fixée deux objectifs : impliquer les enfants lors de la création et porter leur voix sur le plateau de théâtre. Elle s'est aussi penchée sur deux formes théâtrales : le chœur et le témoignage. Celles-ci sont devenues les axes de travail qui ont guidé et nourri la création du spectacle.

Une première série d'interrogations portent sur le processus de création du spectacle, et plus particulièrement sur les méthodes de travail de la Compagnie. Comment l'organisation interne a-t-elle été pensée pour coordonner un projet de spectacle impliquant tout aussi bien des artistes que des enfants n'ayant jamais fait de théâtre ? Quels dispositifs ont été mis en place afin d'assurer une collaboration triangulaire, dans un premier temps, entre les artistes, les enfants et les enseignant·e·s, et dans un second temps, lors des répétitions, entre les artistes, les enfants et les parents ?

Ces questions nous amènent par ailleurs à nous demander comment la Compagnie inscrit cette création de spectacle jeune public dans sa démarche artistique et politiquement engagée ? Comment la Compagnie tente-t-elle de rester fidèle à ses engagements sociopolitiques tout en répondant à des attentes de la part des institutions théâtrales ? Il est important de noter que des représentations du spectacle sont prévues dès l'automne 2025 dans plusieurs Centres Culturels ainsi que dans trois institutions théâtrales belges, à savoir, le Théâtre de Liège, le Théâtre de Namur et le Théâtre National de Wallonie Bruxelles. Ce spectacle jeune public s'inscrit dans leur programmation au même titre qu'un spectacle « tout public ». Les trois théâtres sont, par ailleurs, leurs partenaires financiers sur le projet *Les Enfants de la Vallée*.

En ce qui concerne l'implication des enfants dans le spectacle, nous pouvons nous interroger sur la place qu'ils et elles ont réellement occupée. Quel a été leur statut une fois sur le plateau ? Et quels sont les enjeux éthiques que la Compagnie a dû affronter dans le cadre

d'un projet professionnel impliquant des enfants ? Pour des raisons logistiques, qui seront développées dans la suite de ce mémoire, le spectacle allait connaître deux versions l'une jouée uniquement avec des acteur·ices professionnel·le·s et l'autre intégrant aussi des enfants au plateau. Quelle était l'implication des enfants dans cette seconde version du spectacle ?

Nous pouvons aussi interroger les usages qu'à fait la Compagnie des deux formes théâtrales, le chœur et le témoignage. Le théâtre documentaire étant aujourd'hui fort présent dans le champ théâtral professionnel, comment la Compagnie a-t-elle utilisé ces codes ? Quel a été le dispositif mis en place pour récolter ces témoignages d'enfants et au moyen de quels procédés a-t-elle porté ces témoignages au plateau ? Le travail du chœur au sein de ce projet de théâtre jeune public interroge aussi les héritages de la Compagnie, celle-ci étant issus du Théâtre de la Communauté et collaborant étroitement avec des acteur·ice·s ayant suivi une formation au Conservatoire de Liège. Dans le cas du spectacle étudié, comment la Compagnie a-t-elle travaillé le chœur avec les enfants ? Pouvons-nous considérer le chœur comme un dispositif théâtral permettant de donner de l'ampleur à la parole des enfants ?

Toutes ces questions relatives à la création de ce spectacle jeune public, qui présente de nombreuses particularités, nous amènent plus largement à nous demander comment la Compagnie des Ateliers de la Colline construit-elle son positionnement dans le champ théâtral ?

Ainsi, l'intention de ce mémoire est d'analyser le positionnement des Ateliers de la Colline dans le champ théâtral à travers le processus de création d'un spectacle jeune public professionnel qui implique des enfants au plateau. Il sera question d'analyser les moyens rassemblés et les méthodes mises en place par la Compagnie pour collaborer avec des enfants lors de la création du spectacle. Il sera aussi question de confronter les objectifs avec les réalités du travail au plateau.

L'étude se poursuivra selon trois axes. Le premier sera consacré aux moyens mis en place par la Compagnie, et plus particulièrement par la production, pour articuler et diffuser un spectacle jeune public dans le champ théâtral. Nous analyserons aussi le choix des formes théâtrales employées au sein du spectacle *Les Enfants de la Vallée*, celles-ci attestant déjà une certaine prise de position. Pour finir, il sera question d'analyser le processus même de création de spectacle au plateau qui a impliqué des artistes professionnel·le·s et des enfants amateur·ices.

## II. Méthodologie

Ayant tenu un rôle de stagiaire au sein de la Compagnie Les Ateliers de la Colline, et plus particulièrement sur leur projet de création de spectacle *Les Enfants de la Vallée*, il s'est avéré important pour moi d'établir une méthodologie claire.

Pour réaliser ce travail, il m'a fallu dans un premier temps, acquérir un bagage théorique. Pour ce faire, je me suis documentée en lisant de nombreux ouvrages et articles concernant tout aussi bien le théâtre jeune public, que le théâtre épique et le théâtre politique. Je me suis aussi documentée sur le chœur et le témoignage, leur histoire et leurs usages dans des œuvres théâtrales. Pour davantage comprendre l'usage du chœur dans le théâtre contemporain, j'ai aussi suivi une formation axée sur la mise en scène des formes chorales dans les pièces contemporaines. Cette formation « Le chœur au théâtre » », menée par la comédienne Adèle Cooken<sup>1</sup>, au sein du collectif de Théâtre Action « Collectif 1984 », m'a permis de confronter mes lectures théoriques à une approche pratique.

J'ai aussi mené tout un travail de recherche sur la compagnie Les Ateliers de la Colline. Pour davantage comprendre la place qu'elle occupe dans le champ théâtral jeune public, je me suis penchée sur une série de documents légaux tels que leur contrat programme et les fiches de présentation dans l'annuaire du CTEJ<sup>2</sup>. Étant donné que le spectacle était en cours de création, celui-ci n'a pas encore été étudié et connaît encore peu d'articles publiés à son sujet, j'ai donc mené des entretiens auprès des intervenant·e·s sur le projet, à savoir, le metteur en scène Mathias Simons, l'actrice Marie-Camille Blanchy, l'assistante à la mise en scène Alice Laruelle et la « coach enfants » Alice Tahon, pour constituer une base de données détaillées assurant ainsi une chronologie claire concernant le processus de création.

Dans un second temps, en tant que stagiaire, j'ai eu la possibilité de suivre tout le processus de création au plateau, qui a commencé en septembre 2024. Tout au long de mon stage, je me suis assurée de garder une trace de tout ce que je vivais et observais. J'ai pris note du déroulement des moments de travail, sur et hors plateau, tels que les discussions concernant

---

<sup>1</sup> Adèle Cooken est une comédienne et metteuse en scène formée au Conservatoire de Bruxelles. Aujourd'hui, elle mène une recherche artistique autour du chœur et de la forme chorale, tout aussi bien sous forme de formations que d'ateliers à destination d'adultes (professionnel·le·s ou non) et adolescent·e·s.

<sup>2</sup> Le « CTEJ » est l'acronyme pour la « Chambre des théâtres pour l'enfance et la jeunesse », une association belge qui répertorie les 102 compagnies de théâtre et danse jeune public. La fiche descriptive de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline » peut être retrouvée sur leur site internet <https://ctej.be/compagnie/ateliers-de-colline/>.

l'organisation, et les changements dans les plannings. J'ai aussi pris note du travail au plateau avec les enfants, les directions de mise en scène et de jeu.

Il est possible d'avancer l'idée que le rôle de « stagiaire – mémorante » que j'ai tenu au sein de la Compagnie est à la croisée de ce qu'appelle le sociologue Bastien Soulé, une « observation participante » (OP) et une « participation observante » (PO). Il définit la première approche (OP), comme étant une « technique de recherche dans laquelle le sociologue observe une collectivité sociale dont il est lui-même membre »<sup>3</sup>. Dans ce cas-ci, nous pouvons considérer qu'en tant que « stagiaire – mémorante », je me suis trouvée une place au sein de ce processus de création, au cours des réunions et répétitions, pour observer et prendre note de ce qui se déroulait. La seconde approche (PO), se définit par rapport à « l'activité principale du chercheur »<sup>4</sup>, voulant dire, dans ce cas de figure, le chercheur ou la chercheuse est « avant tout acteur de terrain »<sup>5</sup> et (re)devient chercheur·chercheuse seulement lorsque l'étude est terminée. Il est vrai, qu'en tant que stagiaire, des tâches m'ont été attribuées, j'ai, par exemple, dû m'assurer des répétitions du texte avec les enfants lors des résidences. Je participais donc activement à un moment du processus de création, j'étais entièrement engagée. Ce n'est qu'une fois la journée finie que je prenais un moment de recul pour analyser ce qui avait été fait ce jour-là.

Au cours du processus de création, j'ai oscillé entre ces deux approches de travail, prenant par moments une position de recul en observant le travail du metteur en scène et en écoutant les échanges lors des réunions et à d'autres moments, en m'investissant pleinement et activement dans le projet en accompagnant les enfants lors des résidences.

Il est important de soulever que ces approches de travail (OP et PO) amènent quelques points de tensions. Dans son article « *Observation participante ou participation observante? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales* », Bastien Soulé met en garde contre la perte d'objectivité qui va de pair avec l'immersion totale au sein de l'environnement et de l'activité étudiée<sup>6</sup>. Il écrit : « la réduction de la distance à l'objet laisse en effet davantage de place à la subjectivité, notamment parce que le chercheur doit autant,

---

<sup>3</sup> Soulé Bastien « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales » dans *Recherches qualitatives*, vol. 27 (1), 2007, p. 128. Au cours de ce chapitre, les termes « sociologue » et « anthropologue » peuvent se résumer à celui de «chercheur·e », celui-ci s'appliquant à une mémorante.

<sup>4</sup> *Ibid.* p.135.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.* p.128.

voire davantage participer qu’observer »<sup>7</sup>. Il parle aussi des « relations de proximité » qui germent entre le chercheur et les intervenants sur le projet<sup>8</sup>. Ayant suivi l’équipe au fil des résidences et côtoyé les enfants quotidiennement, j’ai *in fine* trouvé une place au sein de ce projet, tout comme j’ai tissé un lien de proximité avec eux et elles.

Mais est-ce que cela veut pour autant dire que ma participation ait causé une intrusion dans le processus et que donc mon analyse est aussi altérée, éminemment subjective et donc non appropriée dans le cadre d’un mémoire ? Je répondrai par la négative et apporterai ici quelques arguments.

Tout d’abord, le simple fait d’observer une activité en cours, dans ce cas-ci un processus de création, l’altère étant donné que « la présence de l’enquêteur a des conséquences dans la vie des enquêtés»<sup>9</sup>. Il semblerait que toute étude de terrain, toute activité observée est de « nature interactionnelle »<sup>10</sup>. Le chercheur, la chercheuse qui observe, se trouve inévitablement au centre de l’activité et, par conséquent, est en contact avec celle-ci, même s’il ou elle n’y participe pas activement. Ainsi, que le chercheur ou la cherche observe ou participe, il·elle reste présent·e et influence l’activité.

Ensuite, cette préoccupation quant à la subjectivité du propos peut être considérée comme un avantage. Comme le préconise Jean François Lalonde dans son article « *La participation observante en sciences de la gestion : plaidoyer pour une utilisation accrue* » disant, « en reconnaissant sa subjectivité, et au lieu de la bloquer, le chercheur l’utilise comme une alliée, à des fins de collecte et d’analyse de données»<sup>11</sup>. Par ailleurs, cette part de subjectivité semblerait être une condition *sine qua non* de toute recherche « où se tissent des relations humaines »<sup>12</sup>, devenant ainsi, elle-même, une donnée de recherche<sup>13</sup> soumise à l’analyse. Mon intérêt pour le projet a grandement contribué à mon investissement et à la rigueur avec laquelle j’ai mené mes observations.

Pour venir compléter ce qui vient d’être dit, les « données » récoltées ont été riches. Cette place stratégique de stagiaire m’a permis d’être au plus près de ce processus de création, d’être

---

<sup>7</sup> *Idem* p. 130.

<sup>8</sup> *Idem* p. 5.

<sup>9</sup> *Idem* p. 6.

<sup>10</sup> *Idem* p. 6.

<sup>11</sup> Lalonde Jean-François, « La participation observante en sciences de la gestion : plaidoyer pour une utilisation accrue » dans *Recherches qualitatives*, vol. 32, n° 2, 2013, p. 22.

<sup>12</sup> Girard Marie-Josée, *et al.*, « Le chercheur et son expérience de la subjectivité : une sensibilité partagée » dans *Spécificités*, n°8, 2015, p. 10.

<sup>13</sup> *Ibid.*

témoin des moments de réunion tout comme des moments de travail au plateau. J'ai réellement vu le spectacle germer et prendre vie au cours des mois de travail. Mes « données » sont donc issues de faits vécus et observés et non pas uniquement de discours relatés par les intervenant·e·s du projet lors de conférences<sup>14</sup>. De plus, suivant la thèse de Bastien Soulé, il est dit qu'ayant vécu les réalités d'un processus de création, le chercheur ou la chercheuse, en l'occurrence moi, serait plus apte « à comprendre certains mécanismes difficilement décryptables pour quiconque demeure en situation d'extériorité»<sup>15</sup>.

Cependant, il est vrai qu'en étant dans « le feu de l'action », il m'était parfois compliqué de prendre note et ainsi de prendre une position de recul. Pour éviter toutes ces frustrations, j'ai établi ma propre démarche de travail. Mes rôles étant bien définis, je savais en amont si j'allais devoir activement participer ou non. Si cela était le cas, je m'engageais entièrement et ce n'est qu'une fois la journée ou l'activité finie que je prenais le temps d'écrire ce qui avait été fait. Se concentrer sur une tâche (participer ou observer, bien qu'en participant j'observais aussi) permettait d'être pleinement consciente de ce qui se déroulait. J'ai aussi pris l'habitude de prendre des photos, garder une trace visuelle d'un lieu ou d'une activité me permettait aussi de ne pas omettre des détails ou de ne pas oublier des moments de travail. Ces moments de rédaction s'avéraient être un bon moyen pour mettre de la distance. Une fois l'expérience vécue, il me fallait la retranscrire en employant les mots les plus adéquats.

Avant de conclure cette partie méthodologique, il semble indispensable de se pencher un instant sur certaines notions avancées par Pierre Bourdieu concernant les démarches de recherche impliquant une participation. Dans un discours prononcé à l'occasion de la remise du « Huxley Memorial Medal », le sociologue revient sur un procédé qui lui a « servi tout au long de mon expérience de chercheur »<sup>16</sup>, à savoir, l'« objectivation participante ». Il dit ceci :

« Ce qu'il s'agit d'objectiver, en effet, ce n'est pas l'anthropologue faisant l'analyse anthropologique d'un monde étranger, mais le monde social qui a fait l'anthropologue et l'anthropologie consciente ou inconsciente qu'il engage dans sa pratique anthropologique ; pas seulement son milieu d'origine, sa position et sa trajectoire dans l'espace social, son appartenance et ses adhésions sociales et religieuses, son âge, son sexe, sa nationalité, etc., mais aussi et surtout sa position particulière dans le microcosme des anthropologues ». <sup>17</sup>

<sup>14</sup> Depuis septembre 2024, la Compagnie a eu la possibilité de présenter leur projet de création à de nombreuses reprises comme lors d'une journée d'étude « Quand les Arts vivants se préoccupent du Vivant, séminaire d'échanges et d'explorations » menée à l'Université de Liège le 1<sup>er</sup> octobre 2024.

<sup>15</sup> Soulé Bastien « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales » dans *Recherches qualitatives*, vol. 27 (1), 2007, p. 128.

<sup>16</sup> Bourdieu Pierre, « L'objectivation participante », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 150, p. 43.

<sup>17</sup> *Idem*, pp. 44-45.

Ce qui est important dans ce passage c'est l'idée qu'il faut objectiver « le monde social qui a fait l'anthropologue et l'anthropologie consciente ou inconsciente qu'il engage dans sa pratique anthropologique »<sup>18</sup> et non pas juste l'activité en tant que telle. C'est ainsi que j'ai consacré tout le premier chapitre de mon mémoire à mes expériences précédentes : mon parcours académique et artistique. Loin d'être une démarche vaine, cette « mise en contexte » se veut scientifique, une manière de comprendre mes points d'ancrages et les choses qui ont fait qu'aujourd'hui j'ai pu suivre la création d'un spectacle jeune public.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*

### III. Le spectacle *Les Enfants de la Vallée* dans la trajectoire de la Compagnie *Les Ateliers de la Colline*

#### 1. Historique de la Compagnie

La Compagnie Les Ateliers de la Colline est véritablement née à l'intérieur de la compagnie de Théâtre Action « Le Théâtre de la Communauté ». Pour attester de ce lien fort entre les deux compagnies, Jean Lambert, membre fondateur des Ateliers de la Colline, dit ceci : « La création des Ateliers de la Colline est venue comme une dent de sagesse qui pousse à l'intérieur de la bouche d'un futur jeune homme, ou une future jeune femme »<sup>19</sup>.

A la fin des années 1960, la compagnie Le Théâtre de la Communauté inaugure le tout premier centre culturel à Seraing et tisse des liens avec de multiples ASBL présentent dans les alentours. Elle devient, par ailleurs, une des toutes premières compagnies de Théâtre Action. Imprégnée des revendications de mai 68, elle défendait « [...] le théâtre comme un outil d'émancipation, permettre à chacun, quel que soit son parcours, de contribuer au patrimoine culturel »<sup>20</sup>. Elle désirait, et cela est encore le cas aujourd'hui, donner la parole aux sans-voix au moyen d'ateliers de théâtre. Elle proposait « [...] une écriture théâtrale par ceux qui sont exclus des moyens habituels de production de la culture »<sup>21</sup>. Ainsi, elle partait des réalités vécues par les personnes marginalisées pour réaliser des formes théâtrales<sup>22</sup>. Aux yeux des membres de la Compagnie qui animaient les ateliers, à savoir, Dominique Renard, Dino Corradini et Daniel Lesage, les personnes exclues, les « personnes qu'on n'écoute jamais »<sup>23</sup> étaient (et sont toujours) précisément les enfants. Ainsi, en 1975, une partie de l'équipe du Théâtre de la Communauté<sup>24</sup> se détache pour poursuivre ces actions mais cette fois-ci, avec et

---

<sup>19</sup> Site internet de la Compagnie « Le Théâtre de la Communauté » <https://theatredelacommunaute.be/histoire/>, (vidéo, histoire).

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> Rachel Brahy dans son article « Le politique a-t-il déserté le théâtre action ? » explique, que les Compagnies de Théâtre Action, pouvaient aussi, et cela est encore le cas aujourd'hui, proposer des « créations autonomes ». Celles-ci étant des créations menées suite à une envie spécifique de la part de la Compagnie. Brahy Rachel, « Le politique a-t-il déserté le théâtre action ? » dans *Mouvements*, n°65, 2011, pp. 79-90

<sup>23</sup> [Les Ateliers de la Colline] *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 9.

<sup>24</sup> L'équipe se constituait de : Dino Corradini, Roger Dehaybe, Jean-Henri Dreze, Liliane Kox, Jean Lambert, Jacqueline Lemoine, Daniel Lesage, Claude Micheroux, Henri Pirotte et Dominique Renard

pour des enfants<sup>25</sup>. Ce départ n'a pas à être considéré comme une rupture mais plutôt comme le prolongement d'une recherche théâtrale.

D'abord installée Rue de la Colline à Seraing, d'où elle tire son nom, la Compagnie dépose définitivement ses bagages, quelques rues plus loin, Rue du Progrès<sup>26</sup>. Prendre Seraing comme point d'ancrage est loin d'être un choix anodin. Cette ville, aujourd'hui connue comme la ville « du Fer et du Feu »<sup>27</sup> connaît un riche passé avec des périodes glorieuses notamment au 19<sup>e</sup> siècle. La révolution industrielle en Belgique fait de Seraing une zone industrielle importante, ses activités métallurgiques contribuant grandement à la légitimité de la Wallonie en tant que « bassin industriel »<sup>28</sup>. Mais dans les années 1940, au lendemain de la seconde Guerre Mondiale, les activités métallurgiques de la ville connaissent quelques difficultés dû à un manque d'approvisionnement en charbon lié au fait que les ouvriers belges refusaient de « reprendre le chemin des charbonnages »<sup>29</sup>. Tentant de redynamiser l'économie du pays, le Premier ministre Achille Van Acker propose une « offre » auprès de l'Italie, qui à cette époque se trouvait dans une situation politico-sociale fortement perturbée. La signature des « accords de charbon » en juin 1946, proposait « l'envoi de 50 000 travailleurs italiens dans les mines belges contre la fourniture payante de l'équivalent de 200 kg de charbon par mineur et par jour »<sup>30</sup>. Bien que cet accord ait permis de relancer l'économie de la ville, la qualité de vie des ouvriers a, quant à elle, fortement été réduite. Une série de catastrophes (inondations et incendies) et la situation socio-politique des années 1970 et 1980 ont contribuées au déclin des activités industrielles de Seraing<sup>31</sup>. De nombreuses usines ont fermées et les habitants, adultes et enfants, ont peu à peu été marginalisés<sup>32</sup>.

Le début des années 1970 voit émerger des nouveaux chemins de pensée pour la Culture. Les revendications de Mai 68, réveillent et secouent l'ordre établit. Pour reprendre la pensée

<sup>25</sup> Site internet de la Compagnie « Théâtre de la Communauté » <https://theatredelacommunaute.be/histoire/>, (vidéo, histoire).

<sup>26</sup> [Les Ateliers de la Colline] *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 9.

<sup>27</sup> Mni Patricia « Seraing, son passé industriel prestigieux et ses bonnes adresses », [13 mai 2018], RTBF, <https://www.rtbf.be/article/seraing-son-passe-industriel-prestigieux-et-ses-bonnes-adresses-9888954>, n.p.

<sup>28</sup> Site internet « IMAG'EST », <https://www.image-est.fr/itineraires-le-bassin-siderurgique-liegeois-1146-104-0-0.html>.

<sup>29</sup> Deblecker Florent, « 1946 : le traité belgo-italien sur le charbon », dans *Province de Liège*, article en ligne [n.d.], [https://www.provincedeliege.be/sites/default/files/media/524/EPL\\_Debout\\_Citoyen\\_FICHEH5.pdf](https://www.provincedeliege.be/sites/default/files/media/524/EPL_Debout_Citoyen_FICHEH5.pdf), dernière consultation le 30 juillet 2024, n.p.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Mni Patricia « Seraing, son passé industriel prestigieux et ses bonnes adresses », [13 mai 2018], RTBF, <https://www.rtbf.be/article/seraing-son-passe-industriel-prestigieux-et-ses-bonnes-adresses-9888954>, n.p.

<sup>32</sup> [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 9.

d'Émile Lansman « Mai 1968 a mis en évidence l'idée d'une possible transformation de la société par l'éducation nouvelle et la culture »<sup>33</sup>. Ceci contribuant largement à un « regain d'intérêt pour les pédagogies nouvelles »<sup>34</sup> mais aussi à une reconsideration de l'enfant, qui n'est plus vu comme un « sous adulte » ou un·e simple « consommateur·ice», mais bien comme un citoyen, une citoyenne à part entier pouvant agir dans la société<sup>35</sup>. Sans trop de surprise, ces nouvelles pensées alimentent de nouvelles démarches artistiques. Le secteur théâtral jeune public commence peu à peu à frayer son chemin. Roger Deldime vient à qualifier cette époque post mai 68 comme un « âge d'or» pour le secteur jeune public<sup>36</sup>. Il observe que de nombreuses choses sont mises en place pour légitimer les compagnies de théâtre jeune public tels que la réalisation d'un décret, la mise à disposition d'aides publiques et le soutien d'organismes fédéraux<sup>37</sup>.

C'est donc dans ce contexte à la fois foisonnant et troublant que naît la Compagnie Les Ateliers de la Colline à Seraing avec pour objectif de redonner au moyen du théâtre une place et une voix aux habitant·e·s, ceux et celles qui sont le plus affecté·e·s par les réorganisations sociopolitiques. La Compagnie s'inspire des principes de la « démocratie culturelle » largement théorisés et diffusés par le militant socialiste, Marcel Hicter<sup>38</sup>. Pour lui, il n'est plus question de suivre les idéaux de la « démocratisation culturelle » qui consiste à rendre la culture accessible à toutes et tous, ce qui revient à alimenter les pouvoirs déjà mis en place. La « démocratie culturelle » quant à elle va plus loin. Il est question de mettre en place une culture dite alternative pour et avec les personnes marginalisées. Dès lors, la Compagnie s'engage à collaborer avec les enfants pour « construire une représentation du monde et des tensions qu'ils (les enfants) rencontrent à l'intérieur même de la sphère des petits, des muets, des sans-grades et cela, avec eux »<sup>39</sup>.

Pour créer cette culture « pour et avec les enfants », la Compagnie a mis en place des «ateliers fixes » et des « ateliers mobiles ». Dans le premier cas, la Compagnie allait dans

---

<sup>33</sup> Colasse Sarah, Desmarts Michel et Lansman Emile (dir.), *Théâtre (et) jeune public en Belgique francophone. Mémoires, Analyses, enjeux*, Roubaix, Éditions L'Harmattan, 2016, p.21

<sup>34</sup> Feltz Julie, *Théâtre jeune public en Belgique francophone : histoire et devenir d'une spécificité*, Thèse de Doctorat, Université Catholique de Louvain, Louvain La Neuve, 2023 , p. 92.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Deldime Roger, *Le temps des bâtisseurs. Le théâtre jeunes publics en Belgique Francophone de 1980 à 2000*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman éditeur, 2010, p.3.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> Pour en savoir davantage sur Marcel Hicter, l'ouvrage : Bettens Ludo et al., *Pour une démocratie culturelle. Actualité(s) de Marcel Hicter*, Mons, Éditions du Cerisier, vol. 1, 2024, reprend plusieurs notes écrites par le militant belge.

<sup>39</sup> [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 10.

différentes écoles à la rencontre des élèves pour faire du théâtre avec eux et elles sous formes d'ateliers. Dans le second cas, c'est avec leur bus, qui pour les occasions était aménagé comme une salle de spectacle, que les artistes se déplaçaient pour rencontrer les enfants provenant de quartiers où le théâtre, en tant qu'activité et infrastructure, n'était pas présent<sup>40</sup>. Parallèlement au travail théâtral avec les enfants, la Compagnie, constituée d'une équipe d'acteur·ice·s non professionnel·le·s qui se formait « sur le tas »<sup>41</sup>, créait des spectacles destinés à un jeune public. Mathias Simons, membre de l'équipe interne de la Compagnie, explique que c'est « l'urgence et la nécessité de leurs combats »<sup>42</sup> qui amenaient l'équipe à s'inspirer de diverses formes théâtrales empruntées tout aussi bien du théâtre populaire que du théâtre brechtien.

Pour ne citer que quelques exemples, en 1978, la pièce *Petite Chose* « propose un regard d'adultes sur la vie que mènent les enfants vivant dans les quartiers industriels de Seraing »<sup>43</sup>. C'est avec celle-ci que « la parole brute est entrée dans le théâtre pour l'enfance et la jeunesse »<sup>44</sup>, marquant d'emblée les idéaux de la compagnie. Le spectacle *Quand je serai grand* aborde les normes qui sont imposées aux ados<sup>45</sup>. Le succès est au rendez-vous et la Compagnie se fraie peu à peu une place dans le champ théâtral jeune public. Ce succès n'est cependant pas venu sans quelques complications : l'approche militante et engagée de la Compagnie a irrité certain·e·s professionnel·le·s du milieu. Proposer aux enfants des spectacles qui n'étaient pas juste là pour les faire rêver mais pour les faire se questionner, était très audacieux pour l'époque. Les années 1980 marquent le début des spectacles mais aussi la reconnaissance officielle des Ateliers de la Colline en tant qu'ASBL. Les années qui suivent sont riches, la Compagnie continue à créer et à produire des spectacles à succès. En 1996, elle signe son premier contrat programme<sup>46</sup>, lui assurant, entre autres, d'être subventionnée<sup>47</sup>.

---

<sup>40</sup> Block Marianne, *Le théâtre pour la jeunesse et les « Ateliers de la Colline »*, Mémoire, Université de Liège, Liège, 1989, p. 11.

<sup>41</sup> Simons Mathias « Créer collectivement aux Ateliers de la Colline. Héritage et nouvelles perspectives » dans *CERTES*, n°1, nd., <https://certes.phl-lab.uliege.be/creer-collectivement-aux-ateliers-de-la-colline/>, n.p.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> Grégoire Sylvie, « Ca bouge depuis 30 ans aux Ateliers de la Colline » dans *Culture Université de Liège Archive*, [septembre 2013], [https://culture.uliege.be/jcms/prod\\_1379015/fr/ca-bouge-depuis-30-ans-aux-ateliers-de-la-colline?part=1](https://culture.uliege.be/jcms/prod_1379015/fr/ca-bouge-depuis-30-ans-aux-ateliers-de-la-colline?part=1), dernière consultation le 30 juillet 2025, pp. 1-2.

<sup>44</sup> Contrat programme de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », projet d'activité (2024 – 2028), Liège, 2024.

<sup>45</sup> [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 15.

<sup>46</sup> Contrat programme de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », projet d'activité (2024 – 2028), Liège, 2024.

<sup>47</sup> [Les Ateliers de la Colline], « La fabrique d'un art avec les enfants. Le travail socio-théâtral des Ateliers de la Colline » dans *CERTES*, n°1, n.d., <https://certes.phl-lab.uliege.be/la-fabrique-dun-art-avec-les-enfants/>, n.p.

Au cours des années 2000, à l'initiative de Mathias Simons et Dino Corradini, à cette époque, directeur de la Compagnie, des projets de créations jeune public sont menés avec des étudiant·e·s au sein même du Conservatoire de Liège (ESACT) permettant ainsi aux futur·e·s comédien·ne·s de se former aux spécificités de ce secteur théâtral<sup>48</sup>. Dans les années 2010, la Compagnie connaît deux périodes de crise (conflits d'intérêt, souci de financement) ce qui génère, en 2019, une nouvelle équipe (essentiellement composée d'artistes ayant suivi une formation professionnelle au Conservatoire de Liège<sup>49</sup>), une nouvelle dynamique et des nouveaux projets<sup>50</sup> tout en gardant la même philosophie : donner la parole aux enfants, ces citoyens et citoyennes « d'âge tendre »<sup>51</sup>. La Compagnie change tout de même son organisation interne, plus de directeur ou de directrice assignée, les Ateliers de la Colline travaillent désormais en «intelligence collective »<sup>52</sup>. Ce terme, aujourd'hui très en vogue, surtout dans le secteur de l'entreprenariat et des collectifs, est parfois difficile à cerner et connaît de multiples définitions. Concrètement, au sein de la Compagnie, cette méthode de travail se traduit par le fait que, bien que tous les membres de l'équipe aient un rôle défini, ils et elles sont régulièrement sollicité·e·s pour prêter main forte sur les projets en création en prenant, par exemple, le rôle de regard extérieur. La Compagnie tient aussi à s'assurer que la communication soit la plus transparente possible et que tous les membres de l'équipe soient entendu·e·s. Pour ce faire, elle organise, de manière hebdomadaire, des réunions d'équipe pour discuter de l'avancée des divers projets en cours<sup>53</sup>. Mathias Simons, membre de l'équipe interne, explique que ces « temps d'échanges et de maturations »<sup>54</sup>, nécessitant un réel investissement de la part de toute l'équipe, favorisent une recherche plus fine en terme de dramaturgie et esthétisme<sup>55</sup>.

Ces dernières années, la Compagnie n'a cessé de multiplier ses actions dans le secteur théâtral jeune public. Une de ses activités principales est les cycles « d'ateliers en école ». Jusqu'à peu, la Compagnie travaillait étroitement avec la Cellule Culture-Enseignement de la Fédération Wallonie-Bruxelles ce qui permettait de subsidier ces ateliers. Suite à la mise-en-place, en 2020, du Parcours d'Éducation Culturelle et Artistique (PECA) par Wallonie-

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Simons Mathias « Créer collectivement aux Ateliers de la Colline. Héritage et nouvelles perspectives » dans *CERTES*, n°1, nd., <https://certes.phl-lab.uliege.be/creer-collectivement-aux-ateliers-de-la-colline/>, n.p.

<sup>50</sup> Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025.

<sup>51</sup> [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 11.

<sup>52</sup> Compte rendu de la « Journée de transmission et discussion, 9 et 10 décembre » organisée par la Compagnie «Les Ateliers de la Colline », Liège, 2024.

<sup>53</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

<sup>54</sup> Simons Mathias « Créer collectivement aux Ateliers de la Colline. Héritage et nouvelles perspectives » dans *CERTES*, n°1, nd., <https://certes.phl-lab.uliege.be/creer-collectivement-aux-ateliers-de-la-colline/>, n.p.

<sup>55</sup> *Ibid.*

Bruxelles Enseignement les choses ont changées<sup>56</sup>. Pour la Compagnie, les lois du PECA sont à « double tranchant »<sup>57</sup> : elles permettent à ce que les enfants aient accès à la culture mais les critères pour certaines des activités sont tellement exigeantes que les ateliers proposés par la Compagnie ne rentre plus dans les critères, le format « 10 séances d’ateliers + 2 représentations » étant trop long. Face à cette situation peu confortable, les Ateliers de la Colline ont tout de même tenu à continuer de mener ce format de création en les finançant eux-mêmes<sup>58</sup>.

Ce qui intéresse la Compagnie dans les cycles « d’ateliers en école », c’est le processus de création qui se déroule entre les artistes, les enfants et les enseignant·e·s. Cette création se veut collective, collaborative et artistique. Au cœur du projet, la parole des enfants est entendue et écoutée. Une forte attention est aussi portée sur l’amusement, la découverte et la recherche artistique. A la fin des dix séances, la Compagnie souhaite que la création, aussi petite soit-elle, aille vers un public car cela est précisément un moyen pour que la parole des enfants soit entendue<sup>59</sup>. Bien que ces cycles « d’ateliers en école », s’inscrivent dans un cadre scolaire, la Compagnie ne semble pas pour autant vouloir les mettre au service de la pédagogie institutionnelle. Les artistes en ateliers cherchent à recréer un cadre, un espace de jeu au sein même des salles de classe pour engager et libérer la parole des enfants. Durant les ateliers, la parole des enfants est reconSIDérée, elle n’est pas entendue comme un bavardage ou une nuisance mais comme une parole qui porte en elle les réalités du quotidien vécu par les enfants et qui mérite d’être écoutée<sup>60</sup>. La Compagnie s’engage à accompagner, tout aussi bien les artistes qui mènent les ateliers que les enseignant·e·s qui accueillent ce projet dans leur classe. Elle met en place des formations pour, d’une part, favoriser les échanges entre ces deux parties et d’autre part, transmettre divers outils de travail. Ceux-ci aidant à la mise en place d’un cadre de jeu respectueux adapté à la création artistique et aux besoins des enfants<sup>61</sup>.

---

<sup>56</sup> [Les Ateliers de la Colline], « La fabrique d’un art avec les enfants. Le travail socio-théâtral des Ateliers de la Colline » dans *CERTES*, n°1, n.d., <https://certes.phl-lab.uliege.be/la-fabrique-dun-art-avec-les-enfants/>, n.p.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> L’attention portée au processus de création au-delà de la forme finale fait éminemment penser au travail théâtral poursuit par Asja Lacis avec des enfants dans les années 1920 qui défend : « La représentation n’est pas le but du théâtre d’enfants. L’idée même d’achèvement est antinomique avec l’éducation ». Moreau Didier, « Le feu où jeu et réalité fusionnent, les enfants au théâtre avec Asja Lacis et Walter Benjamin » dans *Le Télémaque*, n°61, 2022, pp. 147-164.

<sup>60</sup> Ceci vient faire écho à ce que Michel Desmarests a pu observer lors d’ateliers menés en école auprès d’adolescent·e·s. Desmarests Michel, « Le jeu théâtral avec la jeunesse, pour une littérature incarnée » dans *Études Théâtrales*, n°76-77, 2025, p. 106.

<sup>61</sup> Site internet de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », <https://ateliersdelacolline.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.

En 2023, la Compagnie a lancé un nouveau projet : le Festival Caravansérail. Avec la collaboration étroite du « Collectif Mensuel »<sup>62</sup> et la compagnie « Espèce De... »<sup>63</sup>, ce festival de théâtre regroupe grands et petits, amateur·ice·s et professionnel·le·s au cours d'une semaine à la Caserne Fonck. La semaine se déploie au rythme des spectacles, des débats, des fêtes et des concerts. L'enjeu est d'initier, avec les citoyens et citoyennes, une semaine de réflexion autour du secteur culturel.

L'année 2024 – 2025 marque la création au plateau du spectacle *Les Enfants de la Vallée* et sa présentation au Festival de Huy (août 2025). Cette création de spectacle ne fait pas pour autant de l'ombre aux autres créations des Ateliers de la Colline. Plusieurs de leurs spectacles sont encore en tournée, notamment *La Chute* (2024) et *Punch Life / Punch Live* (2023), une œuvre hybride qui connaît deux formes, un spectacle et un concert qui a notamment reçu une mention au Festival de Huy en 2023 pour sa « complémentarité des différents codes théâtraux »<sup>64</sup>. Parallèlement, la Compagnie a travaillé sur la seconde édition du Festival Caravansérail (28 mai au 7 juin 2025) ainsi qu'au lancement d'un nouveau cycle d'« ateliers en école », menés de février 2025 à juin 2025 dans une école primaire à Dolhain (École Duc de Marlborough) sous la direction de Margot Reboulin et Guillaume Lorea, deux acteur·ice·s sorti·e·s de l'ESACT. Ces séances de jeu et de recherche avec les élèves ont donné vie à une petite forme qui a été jouée une première fois au Centre Culturel de Welkenraedt et une seconde fois dans le cadre des présentations d'ateliers lors du Festival Caravansérail.

Ainsi, en retracant l'histoire de la Compagnie *Les Ateliers de la Colline*, nous observons que celle-ci tient une place importante dans le champ théâtral belge. En 45 ans d'existence, elle a écrit et produit plus de 40 spectacles professionnels, soit un rythme soutenu d'un spectacle par an. Ceux-ci ont été sélectionnés au Festival de Huy, au Festival « Noël au théâtre » et ont tournés sur des centaines de dates, tout aussi bien dans des écoles que dans des Centres Culturels. Nous observons que la Compagnie n'a cessé de défendre et d'entretenir son lien avec les principes du Théâtre Action, et ce, en menant des ateliers avec des enfants autour de thématiques qui les concernent, en établissant un cadre de travail qui les considère comme

---

<sup>62</sup>Collectif érigé sous l'initiative de trois comédien·ne·s : Baptiste Isaia, Sandrine Bergot et Renaud Riga, Siteweb : <https://www.collectifmensuel.be/le-collectif-mensuel>

<sup>63</sup> Compagnie de théâtre action érigée en 2000 et dirigée par trois comédiennes : Beatrice Cue Alvarez, Isabel Cue Alvarez et Martine Leonet, site internet : <https://www.cie-especesde.be/la-compagnie>, dernière consultation le 29 juillet 2025.

<sup>64</sup> Site internet de la Fédération Wallonie Bruxelles, [https://www.culture.be/nc/detail-article/?tx\\_cfwarticlefe\\_cfwarticlefront%5Baction%5D=show&tx\\_cfwarticlefe\\_cfwarticlefront%5Bcontroler%5D=Document&tx\\_cfwarticlefe\\_cfwarticlefront%5Bpublication%5D=4393&cHash=c078ebf359521f2e68d7fe374554bead](https://www.culture.be/nc/detail-article/?tx_cfwarticlefe_cfwarticlefront%5Baction%5D=show&tx_cfwarticlefe_cfwarticlefront%5Bcontroler%5D=Document&tx_cfwarticlefe_cfwarticlefront%5Bpublication%5D=4393&cHash=c078ebf359521f2e68d7fe374554bead).

égaux aux artistes et en organisant des « débats philo» à la suite des représentations. En bref, la Compagnie a mis en place une série d’outils et de moyens pour permettre aux « enfants et jeunes oubliés, rejetés du système dominant »<sup>65</sup> de trouver un espace pour représenter, questionner et agir sur leur réalité sociale. Cet ancrage politique et social qui guide toutes les créations amène Mathias Simons à déclarer dans l’ouvrage collectif « *Les Ateliers de la Colline, 30 ans de créations* » :

« Les Ateliers de la Colline ne font pas du théâtre jeune public, ils font du théâtre pour questionner la société à partir de la problématique de l’enfant »<sup>66</sup>.

Cette réflexion restera en toile de fond tout au long de la lecture de ce mémoire. Nous aurons l’occasion d’y revenir.

## 2. Le spectacle *Les Enfants de la Vallée*

Comme annoncé précédemment, le spectacle *Les Enfants de la Vallée* créé et produit par la Compagnie prend comme point de départ les inondations de l’été 2021. S’étant fixé comme objectifs d’impliquer des enfants lors de la création et porter leur voix sur le plateau de théâtre, la Compagnie est partie à la rencontre d’enfants ayant vécu les inondations. Sur une période de trois ans elle a mené des ateliers de théâtre avec les enfants, ainsi que recueilli leurs témoignages. Ces paroles singulières ont par la suite été utilisées comme matériel source pour Mathias Simons, metteur en scène et dramaturge sur le projet, lors de la rédaction du texte de la pièce. Il s’est inspiré de leurs histoires individuelles pour, entre autres, créer le « Chœur des enfants de la Vallée » porté au plateau par des enfants.

Ce spectacle présente ainsi la particularité de faire jouer des enfants au sein d’un spectacle professionnel jeune public. Ceci est une démarche artistique inédite pour la Compagnie mais aussi, plus largement, un fait rare dans le secteur jeune public. La majorité, si pas, la totalité des pièces de théâtres jeunes publics en Belgique sont jouées par des acteur·ice·s (professionnel·le·s) adultes. Bien que cette démarche soit inédite pour la Compagnie et marque un réel tournant dans sa production habituelle, elle fait tout de même sens dans sa trajectoire de pensée. En effet, depuis ses débuts, la Compagnie est à la recherche de méthodes et de moyens pour davantage prendre en considération la parole des enfants.

---

<sup>65</sup> Contrat programme de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », projet d’activité (2024 – 2028), Liège, 2024.

<sup>66</sup> [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 11.

Dans le cas du spectacle *Les Enfants de la Vallée*, cette volonté, d'une part de collaborer avec des enfants lors d'un processus de création de spectacle jeune public professionnel, et d'autre part, de les mettre au plateau était très explicite et s'explique pour plusieurs raisons.

Pour Alice Laruelle, assistante à la mise en scène sur le projet, il était question de créer un pont entre ce qui est exploré et travaillé avec les enfants dans les cycles « d'ateliers en école » et la forme finale d'un spectacle<sup>67</sup>. L'actrice-animatrice m'a informée, lors de notre entretien, que son arrivée dans la Compagnie (en 2021) coïncidait avec le début du processus de création du spectacle. Après qu'elle ait travaillé sur plusieurs des projets des Ateliers de la Colline en tant qu'artiste invitée, il lui a été proposé de faire partie de l'équipe interne. Avant d'entamer la phase de création du spectacle, Alice Laruelle a fait part d'un constat auprès de l'équipe. Elle trouvait que jusqu'à présent, le travail avec les enfants dans les ateliers en école était fort détaché des spectacles que les artistes professionnel·le·s créaient par la suite. Elle désirait davantage tisser le lien entre les deux afin que les ateliers nourrissent réellement les spectacles<sup>68</sup>.

Pour Mathias Simons il était question de bouleverser le schéma habituel. La Compagnie a pour habitude d'uniquement laisser la place sur le plateau à des acteur·ice·s professionnel·le·s. L'intention dans le cas présent était de donner la place aux enfants. Pour le metteur en scène, la présence des enfants au plateau avait aussi une portée symbolique : leur corps au plateau constituerait un « geste de présence ». Il lui semblait important que les enfants ayant vécu les inondations, habitant cette Vallée, puissent raconter leur histoire depuis la scène<sup>69</sup>.

Ainsi, inspiré des témoignages des enfants de la Vallée, le spectacle *Les Enfants de la Vallée* raconte l'histoire d'une jeune fille prénommée Camille, qui a l'été 2021 a tout perdu : sa maison et son meilleur ami, son chien Larry. Traumatisée par l'évènement elle ne parle plus. Elle dirige ses camarades de classe sur le chantier pour déblayer les ordures qui ont envahi le paysage mais refuse de parler à ses parents et à la pédopsychiatre. Ce sont ses camarades de classe, le « Chœur des enfants de la Vallée » qui vont raconter son histoire et ses interrogations. Avec le temps, Camille va peu à peu retrouver sa voix et pouvoir, à son tour, dialoguer avec la Vesdre pour comprendre ce qui s'est passé cet été-là.

Au cœur du spectacle, la Compagnie mêle fiction et sources documentaires pour raconter l'histoire de ce personnage de Camille, mais aussi plus largement, l'histoire de tous les enfants

---

<sup>67</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025.

de la Vallée ayant vécu les inondations de juillet 2021. La Compagnie désirant aller au-delà d'une histoire compassionnelle, tente de mettre en lumière l'ampleur de ces inondations et des pistes de réflexion pour l'avenir. Ce spectacle documente « l'après désastre » du point de vue des enfants : comment ont-ils·elles vécu cette catastrophe ? Que comprennent-ils·elles ? Et que voudraient-ils·elles faire ?

## IV. Analyse du processus de création du spectacle

### *Les Enfants de la Vallée*

Il nous est, dès à présent, possible d'entamer l'analyse de la création du spectacle selon les trois axes annoncés dans l'introduction : les dispositifs mis en place par la production, les formes théâtrales, le chœur et le témoignage, mises en scène et le processus de création au plateau avec les enfants.

#### 1. Les Dispositifs

Le terme « dispositif » fait ici référence à tous les moyens mis en œuvre par la Compagnie, et plus particulièrement par la production pour faire éclore ce projet de création de spectacle professionnel avec des enfants amateur·ice·s. Au cours de ce chapitre nous allons reparcourir la genèse du projet de spectacle *Les Enfants de la Vallée*.

##### 1.1. Genèse du projet

Tout commence en septembre 2021, au lendemain des inondations. L'enseignante Colette Dormal de l'école libre de Fraipont fait appel à la Compagnie expliquant que son école a été tout particulièrement affectée et que des ateliers de théâtre permettraient peut-être aux enfants de parler de ce qu'ils·elles ont vécu. La Compagnie a tout de suite accepté.

##### Les ateliers (2021 – 2024)

Mathias Simons accompagné de Pauline Moreau<sup>70</sup>, s'est rendu lors de trois après-midi, dans une classe (de l'école libre de Fraipont) pour mener un cycle d'ateliers complètement gratuit. Au cours des séances, Mathias Simons a initié des tours de parole et des jeux au plateau pour que les enfants puissent raconter les inondations, tout aussi bien par la parole que par le corps. Il a aussi pris note de certains témoignages d'enfants et des échanges qu'il a eu avec Mme Dormal<sup>71</sup>.

A la suite de ces ateliers, Mathias Simons s'est rendu compte que les enfants avaient beaucoup de choses à dire à propos de ce qu'ils et elles avaient vécu cet été-là. Ainsi, après plusieurs discussions en interne, il semblait possible pour la Compagnie de créer une forme théâtrale en prenant comme thématique centrale les inondations de juillet 2021, et plus

---

<sup>70</sup> La comédienne Pauline Moreau a fait partie de la Compagnie jusqu'en 2019 avant la restructuration.

<sup>71</sup> Cette première prise de témoignages sera davantage explicitée au cours du chapitre suivant « 3. Les formes théâtrales ».

particulièrement, le vécu des enfants face à cette catastrophe. Nous pouvons dès lors avancer l'idée que ces premiers ateliers ont véritablement marqué le point de départ pour la création du spectacle *Les Enfants de la Vallée*.

Une fois l'idée en tête, la Compagnie a décidé de poursuivre cette recherche théâtrale avec des enfants au moyen d'un cycle « d'ateliers en école ». Pour ce faire, elle a fait appel à plusieurs artistes avec qui elle avait déjà pu collaborer pour qu'ils et elles mènent un cycle d'ateliers entre octobre 2022 et mai 2023. Ainsi, trois binômes ont été constitués, à savoir, Aloula Watel et Nora Dolmans, Zoé Nève et Marion Gabelle, Benjamin Lichou et Emma Cohen-Hadria.

A ce stade, la Compagnie avait donné carte blanche au trois binômes d'artistes étant donné qu'elle n'avait pas encore d'idée fixe concernant la dramaturgie. Les deux seuls impératifs étaient, d'une part impliquer les enfants au plateau et d'autre part, prendre comme point de départ les inondations. Au fil des dix séances, les artistes ont exploré plusieurs formes et moyens artistiques pour interpréter et personnaliser, avec les enfants, les inondations et la Vesdre. Mathias Simons qualifie ces premières étapes de travail de « prémices »<sup>72</sup>.

Après les présentations de ce cycle « d'ateliers en école », la Compagnie a engagé une réflexion sur la suite du projet de création. L'élément central était l'envie toute particulière qu'un groupe d'enfants jouent au plateau. Progressivement d'autres envies ainsi que des axes dramaturgiques se sont précisés. Collectivement, l'équipe s'est mise d'accord sur les trois axes dramaturgiques qui allaient guider, le second cycle « d'ateliers école » (2023 -2024), à savoir, la prise de témoignages des enfants ayant vécu les inondations, le questionnement des causes et des conséquences de ces inondations, et le travail d'un « parlement d'enfants ».

Ce qui est intéressant de noter, et qui marque déjà une première tentative de la part de la Compagnie pour davantage collaborer avec les enfants sur ce projet, est l'organisation et les objectifs même de ces ateliers. Autrement dit, ce second cycle « d'ateliers en école » se démarque des autres cycles, et ce pour deux raisons.

Tout d'abord, il faut savoir que ces ateliers en école sont donnés chaque année dans des écoles de la Province de Liège. Habituellement ce sont les écoles, plus précisément les directions, qui font appel à la Compagnie, les motivations étant souvent liées aux objectifs à remplir vis-à-vis du PECA. Cela veut donc dire que la Compagnie collabore parfois avec des enseignants et enseignantes qui se retrouvent malgré eux·elles impliqué·e·s, ce qui rend la

---

<sup>72</sup> Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025.

collaboration quelque peu difficile. Cette fois-ci la Compagnie a décidé de procéder autrement. La production s'est engagée à trouver de nouvelles écoles avec qui collaborer en s'adressant d'abord aux Centres Culturels de cinq territoires de l'Ourthe et Meuse, à savoir, le Centre Culturel de Chênée, le Centre Culturel de Sclessin et Angleur, le Centre Culturel de Verviers, le Centre Culturel de Dison et le Centre Culturel de Theux. La Compagnie a, par la suite, organisé une réunion avec ses partenaires financiers, à savoir, Le Théâtre National Wallonie Bruxelles et Le Théâtre de Liège, et les cinq Centres Culturels pour discuter du projet de création de spectacle et ainsi trouver des écoles qui seraient prêtes à s'engager dans ce cycle « d'ateliers en école ». Il était important pour la Compagnie que les écoles choisies soient prêtes à s'engager artistiquement et financièrement, étant donné que ce cycle d'ateliers s'inscrivait dans une démarche de création d'un spectacle jeune public professionnel. Les écoles communales de Juslenville, de Hodimont, d'Angleur et de Chênée ont acceptées. A cette même réunion, Audrey Bonhomme et Laetitia Contino, les porte-paroles du Centre Culturel de Verviers se sont montrées enthousiastes et ont initié l'idée d'organiser une classe verte à La Marlagne<sup>73</sup> pour présenter l'aboutissement des ateliers. Ainsi le « festival de présentation d'ateliers », habituellement pris en charge par la Compagnie, s'est vu métamorphosé en une résidence d'un weekend.

La seconde particularité de ce cycle « d'ateliers en école » est que ces ateliers allaient permettre d'engendrer de la matière qui allait par la suite être retravaillée avec les acteur·ice·s du projet. Pour s'assurer de la continuité entre les ateliers et le spectacle, il a été décidé, d'une part que les acteur·ice·s de la distribution, à savoir, Jean-Baptiste Szézot, Julie Remacle, Marie Camille Blanchy et Ferdinand Despy, allaient mener les ateliers et d'autre part, que les enfants qui allaient jouer dans le spectacle seraient choisi·e·s parmi les enfants ayant participé aux ateliers. Il était important aux yeux d'Alice Laruelle et du reste de la Compagnie, que les intervenant·e·s sur le projet, tout autant les acteur·ice·s que l'équipe technique suivent et participent à tout le projet de création. C'est pourquoi Gauthier Bilas, le régisseur, a travaillé en binôme avec Marie-Camille Blanchy et qu'Alice Laruelle a, elle aussi, mené un atelier.

Une fois ce cadre mis en place, Mathias Simons et Alice Laruelle ont davantage détaillé les trois axes dramaturgiques pour établir quatre axes de recherche théâtrales. Ces axes de

---

<sup>73</sup> Le Centre Culturel Marcel Hicter, dit « La Marlagne » localisé à Namur est un « Centre de Rencontres et d'Hébergement qui a pour vocation de favoriser et aider toutes les initiatives visant à promouvoir la culture dans toutes ses composantes (artistique, citoyenne, d'éducation permanente...) » <https://lamarlagne.cfwb.be/a-propos/>.

recherche ont été communiqués aux acteur·ice·s pour s'assurer d'une cohérence entre les différents ateliers. Marie-Camille Blanchy les explique lors de notre entretien :

« Il nous avait été proposé de travailler les formes chorales (les chœurs), de faire parler la rivière (de lui donner la parole, si elle s'exprimait, que dirait-elle et comment?), de travailler la forme d'un procès (se questionner sur comment faire un parlement d'enfants qui réfléchirait à un monde de demain ou qui réfléchirait à réparer la catastrophe) et la dernière chose, qui n'était pas une chose qui nous avait été demandée mais qui faisait partie du processus, c'est qu'on savait qu'il y avait tout un rapport aux témoignages »<sup>74</sup>.

Ces axes devaient être pris comme des points de départ, les artistes étaient libres de les mettre en scène comme ils et elles le souhaitaient. Comme nous l'avons mentionné, les artistes arrivent aux ateliers avec une thématique imposée par la Compagnie, et au fil des séances, les enfants construisent des scènes et des histoires en partant d'improvisations qui sont par la suite remises en scène avec l'aide des artistes. Le fil rouge s'établit donc au fur et à mesure. La manière dont Marie-Camille Blanchy et Gauthier Bilas ont procédé est particulièrement intéressante et s'écarte légèrement du procédé de création habituel. Les artistes sont d'emblée arrivé·e·s aux ateliers avec une « structure en cinq chapitres ».

Cette manière de procéder peut paraître contraignante pour les enfants et à aller l'encontre de la démarche de la Compagnie, mais Marie-Camille Blanchy a précisé que ces chapitres étaient « vides », dans le sens où c'est précisément à l'intérieur de cette structure que les enfants allaient pouvoir proposer des scènes et expérimenter au plateau. La structure faisait office de fil rouge, de ligne conductrice. Elle explique :

« On était arrivé avec une structure très précise, parce qu'on avait envie d'avoir du temps avec ce groupe pour prendre soin des individus et de la collectivité, de chercher comment créer un groupe, et comment on se parle [...] J'avais vraiment envie, et Gauthier aussi, de poser un cadre de bienveillance, d'égalité avec les enfants, qu'on ait du temps pour partager et pour s'exprimer parce qu'on allait aussi sur un terrain qui était sensible. On le savait : il y avait des enfants qui avaient été touchés par les inondations et qui étaient vraiment remués et donc il nous semblait important d'être particulièrement attentifs à prendre soin de ça »<sup>75</sup>.

Pour établir ce « cadre de bienveillance », les artistes ont écrit une charte avec les élèves. Collectivement, ils et elles ont décidé du cadre de jeu, les temps de pauses et les manières de résoudre un éventuel conflit.

---

<sup>74</sup> Entretien avec Marie-Camille Blanchy, Liège, 20 mai 2025.

<sup>75</sup> *Ibid.*

Pour Marie-Camille Blanchy, et le reste de la Compagnie, il est primordial de considérer les enfants d'égal à égal. L'intention de la Compagnie est de collaborer avec eux·elles, et non pas de travailler selon une hiérarchie verticale dominante d'artistes à enfants. Pour la Compagnie, s'assurer d'un cadre de travail horizontal passe, entre autres, par l'élaboration d'une charte, mais aussi par une « météo des émotions » en début d'atelier pour prendre en considération les états de toutes et tous, et faire des tours de paroles en fin d'atelier pour faire un bilan de la séance. A noter que cette démarche de travail, bien qu'elle témoigne d'une réelle envie de collaboration, demande un investissement important en temps. Sur les 10 séances d'ateliers, l'écriture de la charte à nécessité toute une séance. Au lieu de considérer cela comme une potentielle « perte de temps », la Compagnie voit ces moments comme faisant partie intégrante de l'atelier, au même titre qu'un échauffement. Ces moments sont indispensables au bon déroulement d'un atelier. Ces dernières années, cette démarche « collective, horizontale, qui prend davantage en considération les enfants et leur implication dans les projets de spectacle » semble être devenue *La démarche de la Compagnie*. Cette démarche est notamment expliquée et détaillée lors des formations pour les futur·e·s artistes qui seraient amené·e·s à diriger des cycles « d'ateliers en école »<sup>76</sup>.

### **La résidence à la Marlagne**

Ce cycle « d'ateliers en école » mené par les acteur·ice·s de la distribution a pris fin en mai 2024, au moment de la résidence à La Marlagne, celle-ci étant le moment des présentations des créations réalisées par les différentes classes d'élèves. La présentation des ateliers est un moment capital pour la Compagnie. L'intention est autant de permettre aux enfants de découvrir les créations des autres enfants que de présenter publiquement ces créations. Le cœur de cette démarche étant toujours de porter la voix des enfants dans des espaces publics, le plateau de théâtre étant qualifié comme tel selon la Compagnie.

Le Centre Culturel de Verviers, épaulé par l'équipe des Ateliers de la Colline, a rendu la résidence possible en prenant en charge tout aussi bien la logistique qu'une grande partie du coût. Malgré tout ce qui a été mis en place, il s'est avéré compliqué d'avoir toutes les écoles présentes lors de ce weekend. L'école de Verviers a dû se désister en raison d'un manque de moyens de transports et de l'impossibilité d'engager les parents. Comme l'a précisé Alice Laruelle, même dans une collaboration avec le PECA, la mobilité reste un point sensible et compliqué à résoudre. Bien que les deux classes de l'école de Verviers n'aient pas pu venir à

---

<sup>76</sup> Compte rendu de la « Journée de transmission et discussion, 9 et 10 décembre » organisée par la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », Liège, 2024.

La Marlagne, la Compagnie a tout de même réussi à ce qu'elles présentent leurs créations au Centre Culturel de Verviers. Ce weekend à La Marlagne a donc accueilli trois des cinq ateliers, soit plus d'une soixantaine d'enfants pour présenter leurs créations.

D'un point de vue pratique, les acteur·rice·s et technicien·ne·s de la Compagnie ont étroitement collaboré avec les enseignant·e·s présent·e·s lors de ce weekend. Avec leur accord, il a été convenu que les enseignant·e·s s'occupent des enfants lors des moments « informels », à savoir les réveils et couchers ainsi que les moments de pause. Cela permettait ainsi aux acteur·ice·s de s'occuper des enfants au plateau, pendant les répétitions et présentations.

Le weekend a été divisé en plusieurs moments. Le premier jour, les membres de l'équipe des Ateliers de la Colline ont mené plusieurs ateliers, tels que peinture, danse et écriture mais aussi jeux dans l'herbe et surtout un atelier face caméra. C'est au cours de ce dernier atelier que Mathias Simons, accompagné de Jonas Luyckx, a mené des prises de témoignages auprès des enfants<sup>77</sup>. Les deux jours qui ont suivi étaient dédiés aux présentations des ateliers devant les autres groupes d'élèves ainsi que devant les parents et la Compagnie.

### **La sélection des enfants acteur·ice·s**

Lors du dernier jour de résidence, la Compagnie a choisi les enfants qui allaient faire partie du spectacle, et donc suivre le projet pendant plus d'un an. A la suite de toutes les représentations, l'équipe des acteur·ice·s ainsi qu'Alice Laruelle et Mathias Simons ont chacun et chacune de leur côté dressé une liste d'enfants qui, à leurs yeux, pourraient continuer le projet. La décision a ensuite été collective, tous les membres de l'équipe ont discuté pour décider des enfants qui allaient être retenu·e·s suivant une liste de critères précis préalablement établit par la Compagnie. Ceux-ci prenaient en compte des facteurs géographiques, logistiques et égalitaires.

Le premier critère était que les enfants aient participé à la seconde phase d'ateliers (celle qui s'est déroulée en 2023 – 2024) et qu'ils·elles aient vécu de près ou de loin les inondations de juillet 2021. Pour la Compagnie il n'y avait pas de sens de mener un casting auprès d'« enfants acteur·ice·s ». Tout l'enjeu du projet de spectacle était de porter au plateau la voix des enfants ayant vécu les inondations et cela passait, entre autres, par leur présence sur scène. Ensuite, pour des raisons logistiques et pratiques c'était un réel atout que les enfants habitent à proximité de Liège. Il n'était pas envisageable pour la Compagnie de faire des longs trajets d'allers-retours entre le lieu de résidence des enfants et les lieux de répétitions et de

---

<sup>77</sup> Cette prise de témoignages sera détaillée au cours du chapitre « 2. Les formes théâtrales ».

représentations. Un critère important a aussi été celui de la diversité : la Compagnie désirait représenter une diversité culturelle et corporelle au plateau. Elle avait donc la volonté « que les enfants n'aient pas toutes et tous la même taille, la même corpulence, la même couleur de peau »<sup>78</sup>, comme l'explique Marie-Camille Blanchy, « il y avait une envie de représenter la diversité parce qu'elle était présente dans les ateliers et qu'elle devrait être plus présente sur les plateaux de théâtre»<sup>79</sup>. Un dernier critère était que les enfants devaient être en 4<sup>e</sup> année primaire au moment des ateliers pour s'assurer qu'au cours du projet, ils et elles soient encore en primaire, ceci afin de faciliter les agendas. La compagnie insiste aussi longuement sur le fait que la qualité du jeu n'est pas entrée en considération, bien que les artistes ayant mené les ateliers aient été attentifs et attentives à l'aisance et au plaisir que les enfants éprouvaient pendant les séances d'ateliers.

Notons que la Compagnie est très transparente à l'égard du processus de sélection et des critères qui sont entrés en jeu. Lors de la journée d'étude « Quand les Arts vivants se préoccupent du Vivant, séminaire d'échanges et d'explorations » mené à l'Université de Liège en octobre 2024, la Compagnie est revenue sur cette phase de sélection des enfants en explicitant qu'elle considérait que celle-ci faisait partie des réalités du travail de création de spectacle : il faut faire des choix.

Après la prise d'accord sur la liste des enfants, la Compagnie a contacté les écoles pour recevoir les coordonnées des parents, dans le but de les rencontrer, de les mettre au courant du projet et de leur expliquer plus en détails les enjeux. En les rencontrant, la Compagnie a fait face à des refus.

Marie-Camille Blanchy explique ce moment de rencontre avec les parents comme suit :

« Les enfants qui refusaient étaient des enfants issus de l'immigration, les enfants racisés. Là on s'est quand même confronté à un gros nœud de "ah oui super, vous les blancs, vos envies d'avoir de la diversité". En fait c'est pas si simple de se rencontrer et de se comprendre, de créer du lien, de faire sens pour des familles où il y a 4,5,6 enfants. Ces gens ont juste autre chose à faire et à penser. C'était principalement ça les raisons, c'était "ça va être trop pour notre famille de gérer ça" »<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> Entretien avec Marie-Camille Blanchy, Liège, 20 mai 2025.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*

Alice Laruelle parle quant à elle d'une « mécompréhension culturelle » :

« Malheureusement on s'est heurté à une mécompréhension culturelle ou à un refus un peu catégorique des parents pour des raisons qui leur appartiennent. Je pense que ce sont des gens qui vivent des vies pas faciles et donc c'est un peu se rajouter de la logistique en plus dans les vies déjà pas simples »<sup>81</sup>.

Certains des refus étaient aussi dus à la barrière de la langue, « Les parents ne parlaient pas français et donc c'était un gros frein pour se rencontrer, ça a été difficile de parler du projet, de comprendre ce qu'on leur voulait »<sup>82</sup>. Face à ce nœud, la Compagnie a décidé de ne pas insister pour respecter la vie privée des parents.

Ces refus mettent en lumière plusieurs problématiques auxquelles la Compagnie fait encore face aujourd'hui : Comment davantage inclure des enfants issu·e·s de milieux socioculturels différents dans des créations théâtrales ? Comment présenter cette diversité au plateau ? Cette représentation est un réel défi pour la Compagnie. Les cycles « d'ateliers en école » s'avèrent être un moyen pour la Compagnie de rendre le théâtre accessible à un plus grand nombre d'enfants. Certes, ces activités restent dans le cadre scolaire mais elles permettent néanmoins aux enfants, quelle que soit leur situation socio-économique et culturelle, de faire du théâtre et de participer à un projet artistique qui porte leur voix.

La Compagnie a organisé des réunions officielles avec les parents des enfants qui étaient d'accord de suivre le projet, et avec les enseignant·e·s « pour rassurer »<sup>83</sup> pour mettre au clair plusieurs éléments concernant le processus et les enjeux du spectacle.

Lors des réunions, la Compagnie a commencé par expliquer que ce projet allait se dérouler en dehors de l'école, c'est-à-dire, en dehors du bâtiment et des horaires scolaires. Elle a ensuite insisté sur le fait que ce projet professionnel allait nécessiter un investissement total sur deux ans, tout aussi bien de la part des enfants que des parents, expliquant que c'était un projet où les absences seraient difficilement tolérables étant donné que le projet implique le temps et l'argent de nombreux intervenants et de nombreuses intervenantes<sup>84</sup>. Elle a, par ailleurs, informé les parents que ce projet allait être entièrement gratuit. Tout allait être pris en charge par la Compagnie, à savoir les frais de déplacements et les transports ainsi que le logement et les repas lors de la résidence en octobre au Théâtre National Wallonie Bruxelles. C'est aussi au cours de ces premières réunions que la Compagnie a pu présenter le calendrier des résidences

---

<sup>81</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

<sup>82</sup> Entretien avec Marie-Camille Blanchy, Liège, 20 mai 2025.

<sup>83</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

<sup>84</sup> *Ibid.*

qui allaient se dérouler lors de l'année académique 2023-2024. Les parents des six enfants sélectionné·e·s se sont montrés très enthousiastes à l'idée de participer à ce projet, exprimant très peu de réticences<sup>85</sup>.

Nous notons déjà à ce stade-ci la collaboration étroite qu'a dû entretenir la Compagnie avec les parents des enfants pour lancer ce spectacle. Les enfants étant mineur·e·s, toutes les décisions les concernant nécessitaient obligatoirement l'accord des parents. La Compagnie les a d'emblée considéré·e·s comme des partenaires de jeu ; sans leur accompagnement rien ne serait possible. Nous reviendrons sur certains aspects de ce travail triangulaire entre la Compagnie, les parents et les enfants au cours du point « 3. Processus de création au plateau avec les enfants ».

## 1.2. Écriture du texte de la pièce *Les Enfants de la Vallée*

En aout 2024, Mathias Simons a pris en charge l'écriture du texte dramatique de la pièce *Les Enfants de la Vallée*. Pour ce faire, il s'est inspiré des témoignages récoltés auprès des enfants ayant vécu les inondations et des présentations d'ateliers. Au cours de la rédaction, il a aussi travaillé avec Caroline Lamarche, écrivaine belge associée, entre autres, au Théâtre National Wallonie-Bruxelles<sup>86</sup>. La collaboration avec l'écrivaine n'est pas le fruit d'un hasard. Caroline Lamarche s'est, elle aussi, intéressée aux inondations et est à l'origine de l'ouvrage mêlant photographies et témoignages intitulé *Toujours l'eau, juillet 2021*. Cet ouvrage a notamment fait l'objet d'une lecture au Théâtre National les 11 et 12 mars 2023. La démarche de Caroline Lamarche a fort intéressé Mathias Simons et a contribué à l'envie d'une collaboration sur l'écriture du texte.

La pièce *Les Enfants de la Vallée* se compose de trois grandes parties. Toute la première partie, prise en charge par le Chœur des enfants de la Vallée, explique ce qui s'est passé à l'été 2021 et les évènements qui ont contribué au mutisme de Camille. Cette première partie se finit avec l'enterrement du chien de Camille, Larry. Lors de la seconde partie, Camille commence à aller mieux « La pierre dans sa bouche est moins grosse »<sup>87</sup> et elle part à la rencontre de la Vesdre. Dans la troisième et dernière partie, Camille, à l'aide son chien Larry, initie un dialogue avec la Vesdre pour comprendre les causes des inondations. La pièce se conclue par un message d'espoir et d'action prononcé par le Chœur des enfants de la Vallée et leur camarade Camille.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

<sup>86</sup> Pour en savoir davantage sur le parcours et les œuvres de Caroline Lamarche, il est possible de consulter son site internet : <https://carolinelamarche.com>.

<sup>87</sup> Texte dramatique « Les Enfants de la Vallée », Mathias Simons, Liège, 2024.

Pour les deux premières parties, Caroline Lamarche a apporté son aide par des relectures. Concernant la troisième partie, qui était toujours en cours d'écriture en mai 2025, elle y a davantage contribué. Cette dernière partie est le fruit des notes d'intention de Mathias Simons et de Caroline Lamarche ainsi que des improvisations des acteur·ice·s, Julie Remacle et Jean Baptiste Szézot.

Au moment de l'écriture, Mathias Simons connaissait déjà les enfants qui allaient jouer au plateau pour constituer le « Chœur des Enfants de la Vallée ». Il a ainsi pris cela en considération lors de la distribution des répliques du Chœur. Nous devons aussi noter la contribution des enfants à la rédaction. Dans la première partie du texte, la tirade prononcée par le Chœur à propos de la Vesdre est directement tirée des ateliers que Marie-Camille Blanchy et Gauthier Bilas ont menés en 2023-2024. Dans le cadre du spectacle, le metteur en scène a fait le choix que ce passage, qui avait été enregistré et monté en une capsule audio par les artistes lors des ateliers, soit récité au plateau par le Chœur.

Mathias Simons explique, lors de notre entretien, qu'à cette étape de la création, le texte constituait une base<sup>88</sup>. La mise à l'épreuve, ou plutôt la concrétisation de ce texte, allait se faire seulement une fois au plateau. Le texte était donc susceptible de changer et d'évoluer. Il révèle que sa démarche de travail en tant que metteur en scène et dramaturge est dérivée de sa formation d'acteur. Une fois le texte porté au plateau, les acteur·ice·s l'incarnent, se l'approprient et par conséquent, le texte change. Cette réappropriation et recherche du texte menée par les acteur·ice·s est précisément ce que le metteur en scène cherche pour faire vivre l'histoire au plateau.

### **1.3. Aspects logistiques et organisationnels du travail au plateau avec des enfants**

#### **Cadre légal**

En plus de devoir obtenir l'accord des parents, la Compagnie a aussi dû se tenir à un cadre légal extrêmement rigoureux. En Belgique, la loi protège les mineurs<sup>89</sup> et le travail avec des enfants est strictement interdit. Néanmoins, il est possible d'obtenir des dérogations « pour une période déterminée et pour une activité déterminée »<sup>90</sup> et plus spécifiquement pour « la participation d'enfants comme acteur, figurant, chanteur, musicien ou danseur, à des

---

<sup>88</sup> Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025

<sup>89</sup> Le terme mineur fait ici référence aux citoyens et citoyennes âgé·e·s de moins de 15 ans ainsi que les citoyens et citoyennes scolarisé·e·s.

<sup>90</sup> Règlementation du travail des enfants, dans *Emploi Belgique*, [https://emploi.belgique.be/fr/themes/reglementation-du-travail/la-reglementation-du-travail-des-enfants#toc\\_heading\\_1](https://emploi.belgique.be/fr/themes/reglementation-du-travail/la-reglementation-du-travail-des-enfants#toc_heading_1), n.p.

manifestations à caractère culturel, scientifique, éducatif ou artistique (exemples : théâtre, opéra, ballet, concours de chant ou de danse) »<sup>91</sup>. Ainsi, considérant les enfants présent·e·s sur le projet comme des acteur·ice·s, la création du spectacle *Les Enfants de la Vallée* remplissait ces conditions.

La Compagnie a donc pu travailler avec ces six enfants mais en suivant les conditions imposées<sup>92</sup> tout le long du processus de création, à savoir :

- Les horaires doivent être compris entre 8h et 22h
- L'enfant ne peut pas travailler plus de 6 heures d'affilée par jour
- L'enfant ne peut pas travailler plus de 5 jours consécutifs
- Lorsque l'enfant travaille au moins 3 heures d'affilée, il faut prévoir une pause ininterrompue de 30 minutes
- Il doit y avoir un intervalle d'au moins 14 heures entre 2 représentations/activités
- L'enfant ne peut pas effectuer plus de 12 activités par an (ou 24 si dérogation particulière)
- La rémunération est de maximum 80€ par représentation et répétition
- Les parents doivent ouvrir un compte en banque épargne au nom de leur enfant - compte qui sera bloqué jusqu'à leur 18 ans sur lequel sera versé la rémunération de l'enfant. Il pourra disposer de cette rémunération et de l'épargne à sa majorité

La Compagnie a aussi dû « veiller à ce que l'activité pour laquelle la dérogation est demandée, n'ait pas d'influence désavantageuse sur le développement de l'enfant sur le plan pédagogique, intellectuel et social, ne mette pas en danger son intégrité physique ou morale et ne soit pas préjudiciable à tout aspect de son bien-être»<sup>93</sup>. Elle a aussi été tenue de transmettre au « Service Public Fédéral » le planning des représentations et a dû « respecter ces modalités légales prévues par la loi lors de la demande de dérogation à la Direction générale de contrôle des lois sociales »<sup>94</sup>.

C'est au cours d'une réunion en septembre 2024 que la Compagnie a réuni les parents pour tout aussi bien marquer le début de cette année de travail (qui allait impliquer les enfants) que leur communiquer le cadre légal ainsi que détailler les enjeux de cette création et le calendrier de répétitions. Les parents se sont montrés très enthousiastes à l'idée de suivre et participer à ce projet. Ils se sont néanmoins montrés très soucieux vis-à-vis de la scolarité de leur enfant,

---

<sup>91</sup> Règlementation du travail des enfants, dans *Emploi Belgique*, [https://emploi.belgique.be/fr/themes/reglementation-du-travail/la-reglementation-du-travail-des-enfants#toc\\_heading\\_1](https://emploi.belgique.be/fr/themes/reglementation-du-travail/la-reglementation-du-travail-des-enfants#toc_heading_1), n.p.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> *Ibid.*

craignant que les heures de répétitions empiètent sur les heures de cours. La Compagnie les a rassurés en rappelant que les moments de travail et les répétitions se dérouleraient entièrement en dehors des créneaux scolaires, à savoir, pendant les congés et les mercredis après-midi. Elle a, par ailleurs, précisé qu'elle s'assurerait de ne pas faire de ce projet une charge en plus pour eux.

Il est pertinent de mentionner que les enfants étaient aussi convié·e·s à la réunion. Considérant les enfants comme des acteur·ice·s sur le projet, la Compagnie trouvait qu'il était important qu'ils et elles soient également présent·e·s lors de ces moments « formels ». Nous témoignons ainsi d'un premier moyen mis en place par la Compagnie pour davantage inclure les enfants dans ce processus de création.

### **Mise en place des calendriers**

Nous devons commencer par rappeler que le spectacle *Les Enfants de la Vallée* à la particularité de connaître deux formes : une avec des enfants au plateau et l'autre uniquement avec des acteur·ice·s professionnel·le·s. Les raisons de ce double spectacle sont dues aux réalités du secteur jeune public. Les spectacles jeunes publics sont essentiellement joués en journée pour permettre à des publics scolaires de venir y assister. Étant donné l'engagement fait auprès des parents (que la scolarité des enfants ne serait pas perturbée) il n'était pas possible de les faire jouer aux représentations en journée. Dès lors, le spectacle allait connaître une version avec les enfants qui allait tourner sur quelques dates, et une autre version, uniquement avec les acteur·ices professionnel·le·s présent·e·s. De ce fait, la production a dû établir deux calendriers de « répétition et création » : un consacré au travail avec les acteur·ices professionnel·le·s et l'autre au travail avec les enfants et les acteur·rices professionnel·le·s.

En prenant en compte que les moments de travail avec les enfants devaient impérativement se dérouler en dehors des créneaux horaires scolaires, la Compagnie a fixé trois semaines de vacances scolaires pour organiser des résidences. Celles-ci se sont déroulées en octobre 2024 au Théâtre National Wallonie Bruxelles, en février 2025 au Centre Culturel de Flémalle et en mai 2025 à la Vecquée (les locaux de la Compagnie situés à Seraing). La Compagnie a aussi fait le choix d'instaurer quelques répétitions supplémentaires un mercredi après-midi par mois pour entretenir un lien entre les enfants et leur permettre de répéter leur texte.

Il est pertinent de noter qu'avant de communiquer la version finale des calendriers de répétitions (avec et sans enfants) la Compagnie s'est assurée, lors de la réunion en septembre 2024, que les dates choisies n'empièteraient pas sur la vie privée des acteur·ice·s. Étant donné

que ces moments de répétitions allaient se dérouler lors de période de vacances scolaires, la Compagnie tenait à ne pas chambouler leur organisation familiale, proposant même des solutions pour garder leurs enfants<sup>95</sup>.

### **L'engagement d'une « coach enfants »**

L'engagement d'un·e « coach enfants » a été discuté très tôt lors de l'organisation même du projet de création de spectacle avec des enfants. La Compagnie désirait que le projet de spectacle soit le plus accessible possible aux familles en les allégeant d'une grande part de la logistique. Elle tenait aussi à ce que les enfants soient accompagné·e·s sur tous les moments de travail.

Pour la Compagnie, il n'était pas envisageable d'ajouter cette charge mentale (logistique, organisation, soutien des enfants) aux membres de l'équipe plateau, la priorité de ceux-ci et celles-ci étant d'être comédiens et comédiennes sur le projet. Elle a donc décidé d'engager une « coach enfants » ou plutôt une « accompagnatrice enfants ». Ce rôle, tenu par Alice Tahon, consistait à, d'une part, s'occuper de la communication (entre les parents et la Compagnie et entre les enfants et la Compagnie), et d'autre part, à s'occuper des enfants en dehors des moments de travail au plateau. A cela se sont ajoutés les moments de répétition du mercredi après-midi et certains trajets en voiture pour amener les enfants aux répétitions. En bref, il lui était demandé de s'occuper de tous ces aspects logistiques pour que les moments de répétitions avec les enfants au plateau se déroulent le plus sereinement possible.

Il nous est ainsi aisé de comprendre que le rôle d'Alice Tahon a aussi été celui d'une « référente ». Il était important pour la Compagnie que les enfants puissent communiquer leurs éventuelles craintes et angoisses concernant le projet. C'est auprès d'elle qu'ils et elles pouvaient se confier. Elle devait donc être à tout moment présente et à l'écoute des enfants mais aussi des adultes, les membres de l'équipe plateau et les parents.

Nous verrons par la suite, au cours du point « 3. Processus de création au plateau avec les enfants », que tous les intervenants et toutes intervenantes sur le projet (acteur·ice·s, technicien·ne·s, metteur en scène) ont été présent·e·s et disponibles pour les enfants. Les enfants ont de fait tissé des liens et partagé des moments de vie avec les adultes, sur et en dehors du plateau.

---

<sup>95</sup> Cette proposition a spontanément été annoncée par Alice Laruelle mais n'a finalement pas dû être mise en place.

## 2. Les formes théâtrales

Au sein de son spectacle *Les Enfants de la Vallée*, la Compagnie a eu recours à deux formes théâtrales, le chœur et le témoignage, qui aujourd’hui, connaissent un regain d’intérêt sur les scènes contemporaines.

L’intention dans cette partie est de revenir, dans un premier temps, sur certaines notions théoriques concernant ces formes théâtrales. Nous tenterons aussi de corroborer l’hypothèse selon laquelle le choix et l’usage de formes théâtrales peuvent traduire une prise de position dans le champ théâtral.

### 2.1. Le chœur, une histoire de plusieurs siècles

De Friedrich Nietzsche à Martin Mégevand, en passant par Roland Barthes, pour n’en citer que quelques-uns, nombreux sont les chercheur·e·s et théoricien·ne·s qui se sont penché·e·s sur le chœur. Cette forme théâtrale fort interrogée sur la scène contemporaine connaît une riche histoire qui prend racine à l’époque antique.

Il est communément admis, comme l’explique Brigitte Le Guen-Pollet, professeure et chercheuse au CNRS, que le théâtre grec est « né sur l’agora d’Athènes quand s’inventait la démocratie »<sup>96</sup> et que son apogée date de l’époque classique, à savoir du Ve au IV<sup>e</sup> siècle<sup>97</sup>. À une époque où les notions de théâtre, cité et démocratie sont intrinsèquement liées les unes aux autres<sup>98</sup>, il est possible d’avancer l’idée que le théâtre était un lieu de débat et de réflexion et donc un outil démocratique. Les tragédies grecques étaient donc affiliées à la politique mais aussi à la religion étant donné qu’elles étaient organisées en l’honneur du Dieu Dionysos<sup>99</sup>, lors des Grandes Dionysies<sup>100</sup>. Il est aussi pertinent de noter que ces représentations théâtrales ne se sont pas uniquement cantonnées à la ville d’Athènes, elles ont connu un réel succès dans tout le bassin méditerranéen<sup>101</sup>.

Œuvres rigoureusement orchestrées, les tragédies, qu’elles aient été écrites par Sophocle, Eschyle ou Euripide, suivaient toutes la même construction et présentaient, sans exception, un

---

<sup>96</sup> Le Guen-Pollet Brigitte, « “Théâtre et cités à l’époque hellénistique”. “Mort de la cité” - “Mort du théâtre” ? » dans *Revue des Études Grecques*, n° 108-1, 1995, p. 59.

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> Le Guen-Pollet Brigitte, « “Théâtre et cités à l’époque hellénistique”. “Mort de la cité” - “Mort du théâtre” ? » dans *Revue des Études Grecques*, n° 108-1, 1995, p. 75.

<sup>99</sup> Bouvier David, « Mémoire de la cité et mémoire de la tragédie », dans *Études de Lettres*, n°1, 2018, p. 93.

<sup>100</sup> Vasseur-Legangneux Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, Villeneuve-d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, [pp.115-157].

<sup>101</sup> Le Guen-Pollet Brigitte, « “Théâtre et cités à l’époque hellénistique”. “Mort de la cité” - “Mort du théâtre” ? » dans *Revue des Études Grecques*, n° 108-1, 1995, p. 76.

chœur. De fait, le chœur a un lien intrinsèque avec la tragédie grecque : tantôt qualifié d'un « invariant du tragique »<sup>102</sup>, tantôt de « donnée fondatrice du théâtre »<sup>103</sup> ou de « drame primitif »<sup>104</sup> voire même décrit comme « l'essence même du théâtre »<sup>105</sup>. Nietzsche déclarait même dans son ouvrage « *La Naissance de la Tragédie* » que « la tragédie est née du chœur tragique, qu'à l'origine elle fut le chœur et rien que le chœur<sup>106</sup> ».

Toutes les tragédies commençaient avec le prologue, autrement dit, la scène d'exposition dans laquelle, le lieu, les personnages et l'action étaient présentés<sup>107</sup>. Après quoi, le chœur faisait sa première apparition au cours du *parodos*<sup>108</sup>. Cette apparition aussi définie comme le « premier dire du chœur »<sup>109</sup> par Paul Maqueray était méticuleusement orchestrée selon une structure en strophes, antistrophes et épodes<sup>110</sup>. S'ensuivaient, en alternance, trois épisodes, moment où l'action se déroulait, divisés par trois *stasima*<sup>111</sup>. Ce dernier était un chant, pris en charge par le chœur depuis sa place dans l'orchestre, accompagné d'un pas rythmé qui « accusait la valeur des mots, en marquait la cadence »<sup>112</sup>. Au sein même des épisodes, pouvait se retrouver le *kommos*<sup>113</sup>. Patricia Vasseur-Lagangneux définit celui-ci comme une « forme lyrique de la lamentation rituelle de deuil »<sup>114</sup>, où deux groupes, les choreutes<sup>115</sup>, se répondaient successivement avant de finir par un refrain chanté à l'unisson. Les tragédies se terminaient avec l'*exodos*, souvent caractérisé comme le « dénouement »<sup>116</sup> et qui marquait ainsi la fin des

---

<sup>102</sup> Fix Florence, Toudoire-Surlapierre Frédérique, *Chœur dans le théâtre contemporain (1970 – 2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, (coll. « écritures »), 2009, p. 109.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 89

<sup>104</sup> Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 47.

<sup>105</sup> Aramentano Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé » dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2, 2020, p. 86.

<sup>106</sup> Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 47.

<sup>107</sup> Fix Florence, Toudoire-Surlapierre Frédérique, *Chœur dans le théâtre contemporain (1970 – 2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, (coll. « écritures »), 2009, p. 11.

<sup>108</sup> Masqueray Paul, *Théories des formes lyriques de la tragédie grecque*, Thèse de Doctorat, Présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, 1895, p. 5.

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Tillard Michel, « La tragédie grecques » in *Philo-Lettres*, <https://philo-lettres.fr/grec-ancien/litterature-grecque-chronologie/tragedie-grecque/>, n.p.

<sup>112</sup> Masqueray Paul, *Théories des formes lyriques de la tragédie grecque*, Thèse de Doctorat, Présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, 1895, p. 11.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 4.

<sup>114</sup> Vasseur-Lagangneux Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, [pp.115-157].

<sup>115</sup> Masqueray Paul, *Théories des formes lyriques de la tragédie grecque*, Thèse de Doctorat, Présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, 1895, p. 15.

<sup>116</sup> Zammit Mélanie, *La dramaturgie des séquences finales dans les tragédies d'Eschyle*, Thèse de Doctorat, Sorbonne Université, Paris, 2021, p. 15.

interventions du chœur<sup>117</sup>. Ainsi, les tragédies étaient composées de séquences tantôt parlées par les acteurs, tantôt chantées par le chœur, qui se répondaient successivement.

Le chœur était composé d'une quinzaine de citoyens (et non d'acteurs professionnels)<sup>118</sup>, tous vêtus de la même manière avec un masque sur le visage<sup>119</sup>. La singularité des citoyens ainsi masqués permettait de mieux représenter « l'être-citoyen » en tant qu'une collectivité<sup>120</sup>. Guidées par un coryphée, les interventions du chœur, dansées et chantées à l'unisson, suivaient une métrique spécifique pouvant exprimer des états divers ainsi que « mettre en relief des émotions ou des moments importants de l'action »<sup>121</sup>. La musicalité avait aussi un effet sur les interventions du chœur, d'une part celle-ci renforçait la dimension sacrée des prises de parole<sup>122</sup> et d'autre part, s'assurait d'une « cohésion dans la rythmique imposée par la musique à la parole »<sup>123</sup>. La parole du chœur est de ce fait qualifiée comme étant une « seule voix plurielle »<sup>124</sup>, harmonieuse et commune.

Situé dans l'orchestra, un emplacement pouvant être qualifié de médian, le chœur se plaçait entre les spectateurs installés dans les gradins et l'action jouée par les acteurs sur la *skènè*. Cet emplacement du chœur amène Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre dans l'introduction de leur ouvrage collectif « *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)* » à qualifier le chœur comme étant « en marge de l'action » voire même « confiné par nature à l'inaction »<sup>125</sup>. Il semble néanmoins pertinent de nuancer ces affirmations.

Par sa position de retrait, le chœur avait pour rôle celui de témoin<sup>126</sup>, juge<sup>127</sup> et médiateur<sup>128</sup>. Observant l'action, il pouvait ainsi tout aussi bien la commenter, qu'éclairer et interroger

---

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> Le Guen-Pollet Brigitte, « “Théâtre et cités à l'époque hellénistique” . “Mort de la cité” - “Mort du théâtre” ? » dans *Revue des Études Grecques*, n° 108-1, 1995, p. 85.

<sup>119</sup> Vasseur-Legangneux Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, [pp.115-157].

<sup>120</sup> Klimis Sophie, « L'engagement citoyen à l'épreuve de la scène. Le Projet Sophocle de Wajdi Mouawad : réenchanter l'ami déchu et éduquer la jeunesse » dans *Tumultes*, n°42, 2014, p. 125.

<sup>121</sup> Minhut Anca, « Les fonctions du chœur dans la tragédie grecque » dans *Universitatae Ovidis University Press*, vol. 5, n° 1, 2019, p. 181.

<sup>122</sup> Léger Richard, *Le chœur: de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choréité*, Thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa, 2008, p. 8.

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> Aramentano Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé » dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2, 2020, p. 86.

<sup>125</sup> Fix Florence, Toudoire-Surlapierre Frédérique, *Chœur dans le théâtre contemporain (1970 – 2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, (coll. « écritures »), 2009, p. 12.

<sup>126</sup> Aramentano Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé » dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2, 2020, p. 102.

<sup>127</sup> Léger Richard, *Le chœur: de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choréité*, Thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa, 2008, p. 7.

<sup>128</sup> *Ibid.*

certains passages particulièrement importants pour amener les spectateurs à la réflexion. Nietzsche avançait même l'idée que le chœur était « le spectateur idéal dans la mesure où il est le seul qui ‘voit’ la vision qui s’incarne sur la scène »<sup>129</sup>. Il est important de noter, qu'à cette époque, la notion de spectateur et de public n'est pas la même que la nôtre. Le « public » grec, comme l'explique Nietzsche, était placé dans le théâtre sur des gradins circulaires, ainsi, « il était possible à chacun de *négliger* la société d’êtres civilisés disposée autour de lui et, l’œil rempli du spectacle de la scène, de se croire soi-même choreute »<sup>130</sup>. Les spectateurs pouvaient donc se sentir proche du chœur, voir en ce « personnage collectif »<sup>131</sup> leur écho. Nietzsche parle même d' « une sorte de miroir où l'homme dionysien se réfléchit lui-même »<sup>132</sup>. Nous pouvons donc accepter la thèse avancée par le dramaturge français, Richard Léger, selon laquelle le chœur était, dans les tragédies grecques, un prolongement de son public<sup>133</sup>. Rappelons aussi que le chœur n'était pas statique, toute ses interventions étaient accompagnées d'un pas rythmé. Martin Mégevand dans son article « *L'éternel retour du chœur* », définit même le chœur comme étant « ce composite, hybride, multiforme et énergiquement chargé, apte à empêcher les pétrifications du sens et à revêtir de multiples fonctions»<sup>134</sup>.

Suivant ces propositions, nous comprenons que le terme d'inaction ne semble pas approprié pour décrire les différents rôles et fonctions tenus par le chœur tragique. Si ce dernier n'intervenait pas au sein même de l'action qui se jouait sur la *skènè*, ses interventions contribuaient au développement du récit et à son dénouement.

Le chœur tragique tel qu'il vient d'être décrit semble perdurer à la période Romaine comme l'attestent les pièces de Sénèque comme *Médée* et *Thyeste*<sup>135</sup>. Richard Léger dans sa thèse de doctorat « *Le chœur : de la conscience collective à la conscience individuelle, exploration de la choralité* » reprend la thèse avancée par Martin Mégevand, en ajoutant qu'une fois le chœur passé de la « sphère publique » à la « sphère intime » à l'époque romaine, le chœur a connu un autre rapport avec le héros présent sur la scène<sup>136</sup>. Il s'est davantage vu doté d'une fonction de

---

<sup>129</sup> Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 55.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> Le Corre Elisabeth, « “Et nous voilà comme le chœur antique” : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », dans *Études Littéraires*, vol. 41, n°1, 2010, p. 116.

<sup>132</sup> Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Genève, Éditions Gonthier, 1964, p. 55.

<sup>133</sup> Léger Richard, *Le chœur: de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, Thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa, 2008, p. 7.

<sup>134</sup> Mégevand Martin, « L'éternel retour du chœur » dans *Littérature*, n°3, 2003, p. 109.

<sup>135</sup> Dangel Jacqueline, « Monodies et chœurs dans la Médée de Sénèque: une métrique stylistique » dans *Vita Latina*, n°162, 2001, [pp. 11-21].

<sup>136</sup> Léger Richard, *Le chœur: de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, Thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa, 2008, p.8.

confident, un rôle qui sera des siècles plus tard, dans les pièces classiques françaises repris par les « valets, soubrettes et autres personnes de compagnie »<sup>137</sup>.

Durant le Moyen-Âge, le chœur se fait plus discret et semble seulement revenir sur scène à la Renaissance, tout particulièrement dans le corpus d'œuvres d'Etienne Jodelle<sup>138</sup>, dramaturge français du XVI<sup>e</sup> siècle. Au sein des « tragédies humanistes », de cet-auteur, le chœur se retrouve tel qu'il était à l'antiquité, à savoir, un personnage collectif. Néanmoins, par moments, comme le soulève Laurine Guihard, dans son analyse de la pièce *Cléopâtre Captive* (1574), un personnage du chœur pouvait se retirer du groupe. En s'individualisant ainsi, le personnage entrait en dialogue avec les autres protagonistes.

Au cours des siècles suivant, le chœur disparaît peu à peu. Parmi les raisons de cette disparition figure notamment le fait que, durant l'époque romantique, l'individu prime. Cela a pour conséquence que les spectateurs, les spectatrices peinent à se reconnaître dans le collectif<sup>139</sup>. Le chœur semble dès lors devenu une forme obsolète.

C'est au cours du XX<sup>e</sup> siècle que le chœur fait son retour. Ses origines tragiques sont retravaillées et mises au service de pouvoirs politiques. Le chœur prend ainsi un souffle révolutionnaire. Après la révolution russe de février 1917 et l'instauration d'un nouveau régime politique en octobre 1917 par les Bolcheviks, un nouveau théâtre naît, le théâtre d'agit-prop (*agitacija-propaganda*)<sup>140</sup>. Très rapidement, ce théâtre se présente comme un dispositif idéal pour répandre largement et rapidement l'idéologie communiste à une population encore largement analphabète<sup>141</sup>. Le théâtre d'agit-prop mis au service du pouvoir politique, représente sur scène l' « Homme nouveau », un Homme prolétaire faisant partie de la masse, en rupture avec les valeurs bourgeoises et individualistes<sup>142</sup>. Parallèlement au théâtre d'agit-prop, une nouvelle organisation culturelle, pour et par les prolétaires, va voir le jour : le Proletkult<sup>143</sup>.

C'est dans ce contexte révolutionnaire russe du début du XX<sup>e</sup> siècle, prônant ce nouvel Homme faisant partie de la masse, que le chœur, cette entité collective, va resurgir sous l'appellation de « chœur parlé ». Celui-ci pouvant être désigné comme un « symbole de

---

<sup>137</sup> *Idem*, p. 9

<sup>138</sup> Guihard Lauriane, « Le Chœur dans Cléopâtre captive d'Étienne Jodelle, entre espace intérieur et espace public » dans *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*, vol. 1, n°1, 2016, n.p.

<sup>139</sup> Mégevand Martin, « L'éternel retour du chœur » dans *Littérature*, n°3, 2003, p. 114.

<sup>140</sup> Kempf Lucie, « Le théâtre d'agit-prop en URSS (1918-1930) », dans *Slavica Occitania*, n°57, 2023, p. 29.

<sup>141</sup> *Idem*, pp. 34 – 35.

<sup>142</sup> *Idem*, pp. 30 – 31.

<sup>143</sup> Aunoble Eric, « Le Proletkult, ou la culture des masses » dans *Campus*, n° 130, 2017, p. 37.

revendication »<sup>144</sup>, prenant comme sujet l'actualité. Robert Wangermée, musicologue belge, explicite dans son article « *Esthétique et technique du chœur parlé* » quelques-unes des caractéristiques définitoires. Il souligne, tout d'abord, le fait que ce chœur procédait différemment d'un discours : « dans sa démonstration, il ne soutient que les arguments les plus simples et les plus frappants et les exploite en recourant à une dramatisation, une mise en scène, une déclamation expressive »<sup>145</sup>. Wangermée ajoute par la suite, que ce chœur, aussi qualifié de « démonstration » pouvait être accompagné d'une musique afin d'amener une touche de pathos et davantage expliciter ce qui était dit pour provoquer l'adhésion de la foule par « d'autres voies que le raisonnement»<sup>146</sup>. L'auteur-musicologue note aussi que ces démonstrations n'étaient pas forcément cantonnées au lieu du théâtre, elles pouvaient aussi se présenter dans n'importe quel lieu public<sup>147</sup> pour explicitement s'adresser aux foules<sup>148</sup>. Nous remarquons ici que ces « chœurs parlés », voulant agir sur la foule, de façon immédiate et percutante, travaillaient les sens au moyen de la musique et de la rythmique de la déclamation. Il est pertinent de noter, que tout comme le théâtre d'agit-prop, les « chœurs parlés » se sont vus adoptés dans d'autres pays d'Europe tels que la Belgique et la France mais aussi l'Allemagne<sup>149</sup>. C'est notamment en Belgique, que le poète Albert Ayguesparse et le peintre Charles Counhaye vont monter en 1925 une troupe de théâtre amatrice, le « Théâtre prolétarien », qui va reprendre cette technique des « chœurs parlés » pour rapidement informer les citoyens et citoyennes belges des évènements politiques<sup>150</sup>. Le chœur va aussi, à cette époque, être employée par le Prolekult pour mettre en scène les masses<sup>151</sup>, celles-ci devenues le protagoniste principal<sup>152</sup>.

Bertolt Brecht, dramaturge et metteur en scène allemand du XX<sup>e</sup> siècle, s'est, lui aussi, intéressé au chœur. Témoin de ces « chœurs parlés » d'ouvriers du côté russe, Brecht aurait

<sup>144</sup> Marcelis Anne-Dolores, « Culture du mouvement et idéologies : danses de groupe et chœurs parlés dans la Belgique de l'entre-deux-guerres » dans le catalogue en ligne du « *CarHop* », [https://www.carhop.be/images/Mouvement\\_et\\_idéologies\\_A.D.MARCELIS\\_2007.pdf](https://www.carhop.be/images/Mouvement_et_idéologies_A.D.MARCELIS_2007.pdf), p. 2.

<sup>145</sup> Wangermée Robert, « *Esthétique et technique du chœur parlé* », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Tome 8, n°1-6, 1997, p. 141.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Wangermée Robert, « *Esthétique et technique du chœur parlé* », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Tome 8, n°1-6, 1997, p. 140.

<sup>148</sup> Bauchamp Hélène et Dreyer Sylvain, « L'art d'agit-prop : révolution et idéologie au théâtre et au cinéma » dans *Slavica Occitania*, n° 57, 2023, p. 16.

<sup>149</sup> Wangermée Robert, « *Esthétique et technique du chœur parlé* », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Tome 8, n°1-6, 1997, p. 145

<sup>150</sup> B.S, « Le Théâtre Prolétarien de Belgique et Aragon » dans L'Erita, <https://louisaragonelsatriolet.fr/wpcontent/uploads/sites/37/archive/rech/theatreprol.pdf>, [n.d.], dernière consultation le 30 juillet 2024, n.p.

<sup>151</sup> Marcelis Anne-Dolores, « Culture du mouvement et idéologies : danses de groupe et chœurs parlés dans la Belgique de l'entre-deux-guerres » dans le catalogue en ligne du

« *CarHop* », [https://www.carhop.be/images/Mouvement\\_et\\_idéologies\\_A.D.MARCELIS\\_2007.pdf](https://www.carhop.be/images/Mouvement_et_idéologies_A.D.MARCELIS_2007.pdf), 2025, p. 1.

<sup>152</sup> *Ibid.*

retrouvé dans ceux-ci « ce chœur symbolisant le corps social dont la culture bourgeoise allemande ne s'était jamais servie»<sup>153</sup>. Partant du constat que le théâtre d'avant-guerre était submergé par les idéologies bourgeoises et régi par le modèle aristotélicien qui, selon lui, figeait l'action et le spectateur, Brecht désirait faire du théâtre un art qui s'engage et prend parti<sup>154</sup>. Son théâtre épique fait du spectateur un observateur actif, celui-ci étant « placé devant quelque chose »<sup>155</sup> et les scènes racontées au plateau. L'effet de distanciation permis par le montage de tableaux « sinueux », avait pour objectif que le spectateur réfléchisse et questionne la pièce construite. Parallèlement à cette recherche sur le public, Brecht s'est aussi intéressé au travail d'acteur. Ses pièces didactiques avaient pour intention d'être un outil d'apprentissage pour l'acteur. Si nous suivons la thèse avancé par Michel Neumayer, elles « enseignent lorsqu'on les joue et non lorsqu'on les voit »<sup>156</sup>. L'acteur interprétant un rôle pourrait être socialement changé en adoptant, en incarnant des comportements et des attitudes autres que les siennes. Ainsi, Brecht semble provoquer tout aussi bien son public que son acteur, en les confrontant, en les poussant à la discussion, en leur demandant de raisonner sur le fait que le monde, tout comme les pièces de théâtres, sont construites et qu'ainsi les Hommes détiennent un pouvoir d'action dessus.

C'est au sein du large programme artistico-pédagogique initié par Brecht que nous retrouvons l'usage du chœur. En collaborant étroitement avec le compositeur Hans Eisler, les « chœurs épiques »<sup>157</sup> écrits par le dramaturge allemand prennent une dimension révolutionnaire. Son œuvre *La Mesure* (1930) écrite pour un public ouvrier, met en scène un groupe « d'agitateurs communistes »<sup>158</sup> face à un chœur, le tribunal<sup>159</sup>, dont les prises de paroles font éminemment référence aux rythmes des « chœurs parlés » russes<sup>160</sup>. Le chœur pouvait aussi être incarné par des femmes, comme cela est le cas dans la pièce *Les Horaces et Les*

---

<sup>153</sup> Stieg Gerald, « Canneti et Brecht, ou “ ils n'arrivent pas à chanter en chœur...” » dans *Austriaca*, n°12, 1981, p. 198.

<sup>154</sup> Chénetier-Alev Marion, « Le théâtre brechtien et son héritage », dans *En scènes*, <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0010/le-theatre-brechtien-et-son-heritage.html> [n.d.], dernière consultation le 30 juillet 2024, n.p.

<sup>155</sup> Bertolt Brecht, *Théâtre Épique, Théâtre Dialectique*, Montreuil, L'Arche Editeur, 1999, p. 33

<sup>156</sup> Neumayer Michel, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertold Brecht » dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 83.

<sup>157</sup> Corbier Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque » dans *Revue de Littérature Comparée*, n°353, 2015, p. 16.

<sup>158</sup> Neumayer Michel, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertold Brecht » dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 85.

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> Maier-Schaeffer Francine, Page Christiane et Vaissié Cécile (dir.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp. [269-285].

*Curiaces* (1934) où les femmes prenaient en charge de commenter l'action, et par moments, se tournaient vers les guerriers<sup>161</sup>.

L'après Seconde Guerre mondiale est souvent considérée comme la période de déclin du chœur, tendant même vers sa disparition complète. La raison majeure invoquée étant que les récits déclamés par une foule d'individus faisaient échos aux discours dictatoriaux, mettant ainsi en péril la présence des chœurs au plateau<sup>162</sup>. Pour autant, de nombreuses pièces et mises en scène semblent prouver le contraire. Dans son ouvrage « *Les Tragédies Grecques sur la scène moderne* », Patricia Vasseur-Legangneux apporte de nombreux contre-arguments. Dans son chapitre « *Les formes du chœur tragique* », l'autrice met en lumière les différentes tentatives de mise en scène du chœur après les périodes de guerres. Elle cite notamment Jean Anouilh, qui dans ce même contexte trouble d'après-guerre tentait de (re)mettre en scène le chœur comme c'est le cas dans son adaptation *d'Antigone*, où le chœur se voit réduit à une seule personne<sup>163</sup>. Vasseur-Legangneux aborde aussi les trois explorations de mise en scène d'*Électre* de Sophocle menées par Antoine Vitez au cours des années 1960 et 1980. Celui-ci a cherché à redonner au chœur collectif, sa puissance spectaculaire, mais aussi une « expression quotidienne », mais l'a finalement supprimer entièrement<sup>164</sup>. L'autrice conclut en abordant le travail d'Ariane Mnouchkine, qui dans son œuvre *Les Atrides* (1990) a redonné une place centrale à la musique qui accompagnait les chœurs. Ces multiples analyses amènent Vasseur-Legangneux à avancer l'hypothèse que le chœur n'a jamais réellement disparu des plateaux de théâtre, malgré des périodes plus discrètes.

Aujourd'hui, les mises en scène de tragédies grecques se font de plus en plus rares. Pour autant, le chœur semble encore susciter l'intérêt de nombreux artistes et metteurs en scène. Que ce soit en théâtre ou en danse, au niveau professionnel ou amateur, le terme « chœur » est encore largement utilisé. Celui-ci semble davantage se détacher de ses caractéristiques fondatrices de « chœur tragique » pour laisser place à une forme dite « chorale ». Cette forme, fort présente sur les scènes contemporaines, vient annoncer une pluralité. La forme chorale parfois aussi qualifiée de « fantôme du chœur » semble être la « petite sœur dissonante du chœur ». Là où le

---

<sup>161</sup> Neumayer Michel, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertold Brecht » dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, p. 82.

<sup>162</sup> Marcelis Anne-Dolores, « Culture du mouvement et idéologies : danses de groupe et chœurs parlés dans la Belgique de l'entre-deux-guerres » dans le catalogue en ligne du « CarHop », [https://www.carhop.be/images/Mouvement\\_et\\_idéologies\\_A.D.MARCELIS\\_2007.pdf](https://www.carhop.be/images/Mouvement_et_idéologies_A.D.MARCELIS_2007.pdf), p. 1.

<sup>163</sup> Aramentano Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé » dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2, 2020, p. 96.

<sup>164</sup> Vasseur-Legangneux Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004, [pp.115-157].

chœur se voyait associé à des adjectifs tels que, « harmonie » et « équilibre », la forme chorale, semble, elle, revendiquer la rupture et la pluralité.

Sur les scènes contemporaines l'usage du chœur soulève la question de la représentabilité : Comment de nos jours représenter et mettre en scène des grands groupes ? L'adaptation de la pièce d'Oscar de Summa *La sœur de Jésus Christ* mise en scène par George Lini est une approche intéressante. Le chœur des villageois et villageoises n'est pas présenté physiquement sur scène mais symboliquement au moyen de pendes : les vêtements pendus à des cintres sont doucement déroulés sur le plateau. Ainsi, le comédien Félix Vannoorenberghe se voit accompagné d'un chœur fantomatique à qui il donne voix en enfilant les habits.

La notion de chœur et sa présence dans les œuvres théâtrales contemporaines interrogent aussi le rapport au groupe : Comment travailler ensemble ? Est-il possible de venir à un accord commun ? Récemment, la chorégraphe Fanny de Chaillé a consacré son dernier projet intitulé *CHŒUR* (2024) à l'exploration des récits collectifs et à leur mise en mouvement au moyen d'un chœur d'étudiant·e·s. Sur scène, huit étudiant·e·s, prennent tour à tour le rôle de coryphée pour raconter une histoire, tantôt accompagnés du chœur, tantôt mis à l'épreuve par celui-ci.

Ce rapport au groupe amène aussi des artistes et animateur·ice·s, lors d'ateliers de théâtre, à avoir recours à la forme chorale. En jetant un rapide coup d'œil sur internet, nous remarquons que de nombreux dossiers pédagogiques regorgent d'exercices « de chœur », tout aussi bien pour créer une dynamique de groupe que pour le mettre en scène, mais aussi pour travailler l'écoute et l'harmonie. Le chœur semble aussi être un moyen pour amplifier le récit de personnes marginalisées, trop souvent tuées et donc souvent utilisé comme dispositif de mise en scène dans les créations de théâtre action. La dernière création théâtrale *Ligne(s) de fuite* (2024) du Collectif « Espèce de... » en est un bon exemple. Sur scène, se présente un chœur de femmes racontant tour à tour leur histoire d'émancipation, chacune ayant quitté (réellement ou dans un rêve) un lieu d'oppression<sup>165</sup>.

Ainsi, nous pouvons avancer l'hypothèse que le « chœur tragique » a non pas disparu mais a plutôt connu au cours des siècles de nombreuses adaptations et métamorphoses. Bien que le chœur comme il se présente sur les scènes contemporaines, semble loin de sa forme d'origine, il garde des traces de son héritage antique. Et c'est précisément cet héritage qui fascine tant les artistes contemporains qui l'explorent en le (re)mettant en mouvement et en voix.

---

<sup>165</sup> Site internet de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », <https://ateliersdelacolline.be>.

## 2.2. Le Chœur des enfants de la Vallée

Pour la compagnie Les Ateliers de la Colline, travailler le chœur, au sein du spectacle *Les Enfants de la Vallée* est venu comme une évidence.

Le sujet du spectacle étant les inondations de juillet 2021, autrement dit une catastrophe naturelle qui a tout aussi bien dévasté le paysage wallon que détruit des centaines de familles, il était impératif, pour le metteur en scène, de prendre du recul pour raconter cet évènement. Une manière s'est avérée de mettre en scène un chœur. Comme l'explique le metteur en scène, Mathias Simons :

« le chœur donne quand même cette idée d'une certaine hauteur pour raconter les choses, pour regarder les choses, pour raconter l'histoire avec un petit et un grand "h" »<sup>166</sup>.

Cette réflexion fait éminemment penser au travail d'écriture de Mathias Simons sur la pièce du Groupov, « Rwanda 94, Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants » (2000) qui l'a confronté à la représentation scénique du génocide rwandais et aux enjeux et complications liés à la mise en scène d'un tel évènement historique. Dans cette pièce, le Groupov se confrontait aux normes du chœur tragique. Le « Chœur des morts » se présentait non pas comme une entité collective mais comme une somme de victimes. Depuis leur place dans les gradins, debout parmi le public, le Chœur témoignait individuellement les réalités du génocide. Dès lors, la voix plurielle du Chœur venait amplifier le témoignage singulier prononcé par Yolande Mukagasana depuis la scène.

Cette envie de travailler le chœur s'inscrit également dans la continuité de la volonté de la Compagnie d'impliquer plus activement les enfants dans le processus de création de spectacles professionnels. Comme l'a souligné Alice Laruelle lors de notre entretien en mai 2024, une fois le processus de création d'un spectacle professionnel engagé, les enfants sont moins sollicités<sup>167</sup>. Selon les informations reçues d'Alice Laruelle, la Compagnie souhaite créer un « parlement d'enfants », autrement dit, un groupe d'enfants qui serait tout aussi bien présent lors des réunions d'équipe que lors des moments de réflexion et d'organisation. A ce stade-ci, le « parlement d'enfants » semble être un dispositif encore en devenir.

Au cours du cycle « d'ateliers en école » en 2023-2024, la Compagnie a tout de même exploré et travaillé le dispositif de « parlement d'enfants », en proposant aux acteur·ice·s de la distribution qui animaient ces ateliers de travailler la forme du procès et ainsi de constituer un

---

<sup>166</sup> Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025.

<sup>167</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025

chœur, autrement dit, un « parlement d'enfants qui réfléchirait à un monde de demain ou qui réfléchirait à réparer la catastrophe »<sup>168</sup>, la catastrophe étant ici, les inondations de 2021. Au cours de leurs ateliers, Marie-Camille Blanchy et Gauthier Bilas ont, dans un premier temps travaillé la forme chorale. Étant donné que les élèves étaient en 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> primaire, l'écriture et la lecture se sont avérées compliquées. Pour remédier à cet obstacle, les artistes ont écrit toutes les propositions que les enfants leur donnaient à l'oral pour constituer le texte du spectacle qui a, par la suite, été travaillé « comme une chorale ». Marie-Camille Blanchy explique, lors de notre entretien, qu'elle prenait le rôle d'une cheffe d'orchestre : elle disait une phrase que les enfants répétaient. Le groupe d'enfants qui était debout devant elle, en « grappe », constituait dès lors un chœur qui déclamait le texte d'une seule voix. Par la suite, dans leur représentation de fin d'atelier, ce chœur a pris la forme d'un groupe d'oiseaux qui venait porter un présage : les inondations<sup>169</sup>.

Dès la première résidence avec les enfants en octobre 2024, un travail important a été mené pour donner vie au « Chœur des enfants de la Vallée », les camarades de classe de Camille. Le souhait de la Compagnie était que ce Chœur porté par des enfants (et les acteur·ice·s professionnel·le·s) existe, qu'il soit incarné au plateau et non pas juste présenté. Il s'est donc avéré primordial de créer une dynamique de groupe et de construire une histoire pour « cette bande de copains ».

Une grande partie de ce travail de recherche et de création a été réalisée lors des ateliers du mercredi après-midi mené par Alice Tahon, la « coach enfants ». La présence et l'écoute de ce Chœur ont été travaillées pendant les séances d'ateliers sous forme de jeux et d'exercices au plateau. Par exemple, l'exercice de la « ruche » consistait à faire marcher le groupe dans un espace délimité, en suivant le rythme donné par la « reine des abeilles », rôle pris en charge par une des personnes du groupe. Ce jeu demandait aux enfants d'être concentré·e·s et soudé·e·s, les abeilles comptent les unes sur les autres pour garder le bon rythme, tout comme le chœur repose sur l'écoute et l'harmonie de tous ses membres. Plusieurs improvisations collectives ont également été proposées pour aider les enfants à créer leur histoire ensemble. Une des d'improvisations qui a bien fonctionné consistait à demander aux enfants de former des groupes de trois et de se mettre d'accord sur un évènement qui leur était arrivé pour ensuite le raconter ensemble au public. L'improvisation nécessitait que les enfants s'écoutent pour s'assurer que la narration soit cohérente.

---

<sup>168</sup> Entretien avec Marie-Camille Blanchy, Liège, 20 mai 2025.

<sup>169</sup> *Ibid.*

Nous devons aussi nous rappeler que ce Chœur des enfants de la Vallée est, à la base, incarné par six enfants. Au cours des moments informels, en dehors des heures de travail au plateau, ils et elles ont formé un groupe. Lors des moments de pause passés dans des plaines de jeu et des forêts, les enfants jouaient entre eux en se racontant des histoires, en construisant des cabanes au bord de l'eau. Ils et elles étaient réellement cette bande de copains, autrement dit, ce Chœur d'enfants qui se dispute, qui joue ensemble, qui se raconte des histoires et qui se questionne. Nous pouvons dès lors avancer l'idée que ce Chœur d'enfants a aussi germé « naturellement », il n'a pas seulement été le fruit d'une démarche théâtrale.

Néanmoins, lors de la résidence en février 2025, Alice Tahon a observé que les enfants semblaient davantage exécuter que jouer et par conséquent, le Chœur n'était pas réellement incarné, la symbiose entre les enfants et les acteur·ice·s professionnel·le·s semblait s'échapper. Face à ce constat, elle a proposé à Alice Laruelle et Mathias Simons que des moments d'improvisations collectives, avec les enfants et les acteur·ice·s professionnel·le·s, soient organisés lors de la résidence de mai. Cette idée avait pour objectif que ces moments d'improvisations puissent d'une part, nourrir l'imaginaire du Chœur et d'autre part, souder les membres le constituant. Lors de la résidence les thèmes proposés pour ces improvisations étaient « Un soir d'été, les enfants de la Vallée ont très envie d'aller se baigner dans la piscine municipale qui est fermée. Ils et elles sont prêt·e·s à tout et se donnent rendez-vous devant pour élaborer une stratégie pour rentrer » et « C'est le dernier jour d'école, pour la Kermesse, chaque classe de primaire doit préparer son char et déambuler dans le village ». Pendant les 20 minutes de préparation les enfants et acteur·ice·s professionnel·le·s ont imaginé et construit, ensemble, des petites scénographies ce qui a donné lieu à des scènes remplies de vie, le Chœur des enfants de la Vallée était soudé. Par ailleurs, un grand travail a aussi été fourni par les acteu·rice·s professionnel·le·s qui en observant, et en parlant avec les enfants, ont adaptés leur biorythme à celui des enfants pour davantage harmoniser ce Chœur.

Ayant explicité la genèse de ce Chœur, il convient dès à présent de s'attarder un instant sur sa mise en scène au sein du spectacle. La première rencontre avec le Chœur se fait lors de « l'avertissement », une courte vidéo projetée au début du spectacle au cours de laquelle les six enfants se présentent d'emblée comme le « Chœur des enfants de la Vallée ». Une particularité que nous devons soulever est que chaque membre du chœur s'individualise en donnant son prénom. Par ailleurs, les voix, les corps et les costumes ne sont pas harmonisés.

Après s'être présenté, le Chœur annonce dans « l'avertissement » :

« Nous voulons vous raconter  
Ce que nous avons vécu cet été-là.  
Nous et tous les autres enfants de nos vallées  
Et de toutes les vallées inondées du monde »<sup>170</sup>

Le Chœur déclare ainsi qu'il parlera en son nom mais aussi, plus largement, au nom de tous les enfants du monde affectés par les inondations. Ceci annonce une de ses fonctions, celle de « porte-parole ». Nous comprenons ainsi que ce Chœur de six enfants présenté dans la vidéo n'est en réalité qu'un fragment de tous les enfants de la Vallée. Il représente symboliquement une entité vastement plus large, portant en elle les voix de milliers d'autres enfants.

Le Chœur présente ensuite l'histoire qui va être racontée comme suit,

« [...] Un conte mais pas de fée.  
Un conte qui est arrivé  
[...] Une histoire bien réelle  
Qui risque d'arriver encore »<sup>171</sup>

En s'adressant explicitement au public, le Chœur l'averti qu'il assiste à une œuvre théâtrale, une histoire construite. Ceci n'est pas sans rappeler le théâtre épique de Brecht, qui, plaçait son public en observateur tout en éveillant son « activité intellectuelle »<sup>172</sup>. Le Chœur poursuit en annonçant que par moments, certains de ses membres s'individualiseront pour incarner un autre rôle tel que le père ou la mère de Camille, les animaux et les rivières.

A la fin de cet « avertissement », le Chœur des enfants de la Vallée s'excuse pour ses futures absences en rappelant au public qu'ils et elles doivent être à l'école au moment de certaines des représentations. Le Chœur donne, dès lors, la parole aux acteur·ice·s adultes qui deviennent leur relais. Nous pouvons constater qu'au moyen de cette courte projection, faisant office de prologue, la Compagnie réaffirme l'importance de la présence des enfants au sein du projet. Malgré le fait qu'ils et elles ne joueront pas au plateau à toutes les représentations, par la projection de « l'avertissement », les enfants restent tout de même présent·e·s. Cette courte projection permet au public de prendre connaissance de ces six enfants qui ont contribué au projet.

---

<sup>170</sup> Texte dramatique « Les Enfants de la Vallée », Mathias Simons, Liège, 2024.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Bertolt Brecht, *Théâtre Épique, Théâtre Dialectique*, Montreuil, L'Arche Éditeur, 1999, p. 33

Après « l'avertissement », l'attention du public est dirigée vers le plateau où le Chœur prend d'emblée en charge la narration. En commençant par situer celle-ci dans le temps et dans l'espace, le public comprend que c'est au sein de cette « jolie vallée entourée de jolies collines »<sup>173</sup> que se passe l'histoire de la jeune Camille.

Cette narration plurielle prise en charge par les six membres du chœur peut aussi être qualifiée de « narration chorale »<sup>174</sup>. Ceci voulant dire que tour à tour les membres du chœur vont prendre la parole, pour raconter, collectivement, l'histoire de Camille. Cette narration dynamique présente un avantage technique pour la Compagnie qui garantit ainsi une répartition équitable des répliques entre les enfants acteur·ice·s, et ainsi s'assure de ne pas leur imposer un apprentissage de texte trop conséquent.

Prenant en charge le rôle de narrateur, le Chœur anticipe donc l'action, l'enclenche, mais il y participe aussi en incarnant tantôt le rôle du père, tantôt le rôle des camarades de classe. Par moments, le Chœur va aussi prendre une position de recul, devenant ainsi un observateur, un témoin de certains passages de la vie de Camille, se permettant même, comme l'avait pour habitude le chœur tragique, de formuler certains commentaires. Nous observons ainsi que le Chœur des enfants de la Vallée, tient un rôle capital au sein du spectacle, c'est notamment avec son discours final que le spectacle se clôture. Cette dernière prise de parole du Chœur amené par son coryphée, Camille qui a retrouvé sa voix, est un discours qui prend explicitement parti. Celui-ci commence par une critique clairement posée et positionnée sur nos pratiques humaines, exposant par exemple, que face aux catastrophes naturelles « certains ne pensent qu'à en profiter [...] ils dominent les animaux, les végétaux et les humains »<sup>175</sup> ce qui a pour conséquence que « l'atmosphère chauffe chauffe, les ouragans sont de plus en plus puissants, les canicules de plus en plus insupportables, les pluies de plus en plus fortes »<sup>176</sup>. Dès lors, le Chœur des enfants de la Vallée annonce être un « repère », à la fois un « endroit où on est bien ! [...] pour s'abriter s'il pleut »<sup>177</sup>, et un « point qui donne la direction »<sup>178</sup>.

La Compagnie, semble, à travers de ce discours, exprimer une vision positive de la parole du théâtre. Celle-ci étant capable d'agir sur l'imaginaire, les sens, mais aussi sur les cadres de

---

<sup>173</sup> Texte dramatique « Les Enfants de la Vallée », Mathias Simons, Liège, 2024.

<sup>174</sup> Ce terme de « narration chorale » est repris du carnet artistique et pédagogique « Trois petites sœurs » de la dramaturge, Suzanne Lebeau. Mise en ligne, [https://www.editionstheatrales.fr/pedagogique/pdfs/cap\\_232.pdf](https://www.editionstheatrales.fr/pedagogique/pdfs/cap_232.pdf).

<sup>175</sup> Texte dramatique « Les Enfants de la Vallée », Mathias Simons, Liège, 2024.

<sup>176</sup> *Ibid.*

<sup>177</sup> *Ibid.*

<sup>178</sup> *Ibid.*

perceptions de ses spectateur·ice·s. Et ce n'est pas un choix anodin de sa part de donner cette parole politique aux enfants. La Compagnie, en constituant un chœur d'enfants réaffirme explicitement qu'ils et elles sont des acteur·ice·s sociaux qui réfléchissent, et sont porteurs et porteuses d'une voix qui questionne notre monde. Le Chœur des enfants de la Vallée se présente de ce fait comme un symbole, une « société civile d'enfants » mais aussi, comme un acteur pluriel au cours de l'histoire, tantôt « narrateur – témoin » partageant ses réflexions et son mécontentement, tantôt « narrateur – acteur » participant activement au cours de l'histoire, à son histoire.

### 2.3. Le témoignage au théâtre

Bien que le spectacle ne se présente pas comme une pièce de « théâtre témoignage » à proprement parler, le témoignage en tant que document et dispositif théâtral a été fort présent au cours du processus de création tout comme au sein même de la pièce.

Comme le fait remarquer Jérémy Mahut dans son article « *Le théâtre témoignage* », aborder l'usage du témoignage au sein de créations théâtrales revient inévitablement à étudier le théâtre politique : la pratique du théâtre témoignage s'inspire des principes du théâtre documentaire, un théâtre lui-même héritier du théâtre politique d'Erwin Piscator<sup>179</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, en pleine période de guerre, Piscator fait deux constats à l'égard du théâtre, le premier étant qu'il est gorgé des valeurs idéologiques bourgeoises et le second qu'il est « sans cesse en retard sur le journal»<sup>180</sup>. Ceci l'amène à qualifier le théâtre de l'époque comme un « art figé, déterminé à l'avance, limité dans ses effets »<sup>181</sup>. Pour Piscator, il est question de créer une « nouvelle conception de l'art, active, combattante, politique »<sup>182</sup>, autrement dit, de faire du théâtre un outil politique qui soit le reflet de l'actualité et qui agisse dans l'immédiat sur les foules<sup>183</sup>.

Au début de sa carrière, Piscator travaillait au « Proletarische Theater », un théâtre qu'il qualifie d'une « entreprise consciente de propagande [...] au service du mouvement révolutionnaire »<sup>184</sup>. Les « pièces » issues de ce théâtre doivent davantage être considérées comme des « manifestes » pouvant intervenir directement et explicitement dans l'actualité<sup>185</sup>.

---

<sup>179</sup> Mahut Jérémy, « Le théâtre-témoignage, des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir », dans *Double jeu Théâtre/Cinéma*, n°6, 2009, p. 89.

<sup>180</sup> Piscator Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche Éditeur, 1972, p. 40

<sup>181</sup> *Ibid.*

<sup>182</sup> *Idem* p. 20.

<sup>183</sup> *Idem* p. 40.

<sup>184</sup> *Idem* p. 37.

<sup>185</sup> *Ibid.*

De fait, les « pièces » conçues pour être jouées « où les masses demeuraient »<sup>186</sup>, nécessitaient peu de moyens techniques et artistiques. *L'heure de la Russie*, *Le Prince Hagend'*Upton Sinclair pour ne citer que quelques exemples de la production du « Proletarische Theater », ont permis à Piscator de placer le théâtre « parmi les moyens de propagande » (re)devenant dès lors « un facteur vivant d'évolution »<sup>187</sup>.

Au cours des années 1920, Piscator cherche davantage à faire converger l'art et la politique<sup>188</sup>, en insérant des documents politiques comme éléments constitutifs de ses œuvres, devenant ainsi des « éléments dramatiques »<sup>189</sup>. Sa pièce *Malgré Tout* (1925) est considérée comme sa première pièce où le document politique devient le texte<sup>190</sup>, permettant au plateau de théâtre de présenter l'Histoire aux masses<sup>191</sup>. Les documents utilisés étaient des prises de vue authentiques de la Première Guerre mondiale, marquant ainsi l'intervention du cinéma au théâtre<sup>192</sup>. Par la même occasion, Piscator reprend le terme de « montage » tel que le cinéaste Eisenstein l'a théorisé, au cœur de sa mise en scène, ce qui lui permet de réorganiser l'action en faisant éclater la conception habituelle d'enchaînement de scènes de cause à effet<sup>193</sup>.

A souligner que, selon Piscator, il n'était pas question de simplement présenter des évènements historiques au théâtre, il fallait pouvoir « tirer de ses évènements des leçons valables pour le présent »<sup>194</sup> mais aussi « prendre une valeur d'avertissement en montrant les rapports politiques et sociaux fondamentalement vrais »<sup>195</sup>. Son intention était que ses pièces, s'adressent « délibérément à la raison »<sup>196</sup>, qu'elles informent les foules.

Dans les années 1960, le dramaturge allemand Peter Weiss réactive certains principes de ce théâtre politique en théorisant ce qu'il appelle, le « théâtre documentaire ». Ce nouveau théâtre se voit héritier du théâtre politique des années 1920, en reprenant par exemple, cette idée de présenter le document au plateau et en ayant recours à certains procédés filmiques<sup>197</sup>.

---

<sup>186</sup> *Idem* p. 40.

<sup>187</sup> *Idem* p. 45.

<sup>188</sup> *Idem* p. 20.

<sup>189</sup> *Idem* p. 41.

<sup>190</sup> Ivernel Phillippe, « D'une époque à l'autre, l'usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions » dans *Études Théâtrales*, n° 50, 2011, p. 14.

<sup>191</sup> Diaz Sylvain, *et al.*, « Mettre en scène l'évènement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », dans *Études Théâtrales*, n°38-39, 2007, p. 84.

<sup>192</sup> *Idem*, p. 85

<sup>193</sup> *Idem*, p. 84.

<sup>194</sup> Piscator Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche Éditeur, 1972, p. 176.

<sup>195</sup> *Ibid.*

<sup>196</sup> *Idem* p. 41

<sup>197</sup> Diaz Sylvain, *et al.*, « Mettre en scène l'évènement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », dans *Études Théâtrales*, n°38-39, 2007, p. 87.

Si Piscator, au début du siècle faisait le constat que le théâtre était en retard sur le journal, Weiss quant à lui soulève le problème de la surinformation et contre-information des médias, ceux-ci devenus trop facilement manipulables par les pouvoirs<sup>198</sup>.

Le théâtre documentaire se voit d'emblée défini par son créateur comme « un théâtre du compte rendu ». Les pièces sont déployées sous différentes formes et mises en scène, en présentant tout aussi bien des procès-verbaux que des reportages journalistiques ou radiophoniques, voire même des présentations de bilans bancaires et industriels<sup>199</sup>, en bref, « toutes les formes de témoignage du présent »<sup>200</sup>. Ce théâtre revendique ainsi sa part politique en exposant le document sur scène, demandant à son public de faire face à son Histoire, sa vérité<sup>201</sup>. Dans ces « Notes sur le théâtre documentaire » joint à son ouvrage *L'Instruction* (1966), Weiss précise que ce théâtre « se refuse à toute invention, il fait usage d'un matériel documentaire authentique qu'il diffuse à partir de la scène, sans en modifier le contenu »<sup>202</sup>. Par là, le dramaturge insiste sur le fait qu'il s'interdit toute manipulation du document, se laissant simplement la possibilité de « structurer la forme » pour garantir « la qualité de cette dramaturgie du document »<sup>203</sup>. Il ajoute par la suite, que « sur une telle scène, l'œuvre dramatique peut devenir l'instrument d'une formation de la pensée politique »<sup>204</sup>, dotant ainsi ce théâtre d'une part didactique. Il est question d'informer et conscientiser son public mais aussi de développer son esprit critique.

Le théâtre documentaire tel que Peter Weiss l'a théorisé a inspiré de nombreux artistes et metteur en scène au cours de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle, ceux-ci proposant à leur tour le « théâtre témoignage ». Ce théâtre, fort présent sur la scène contemporaine, ne connaît pas explicitement de date de naissance, ni de figure de référence unique, il semblerait plutôt résulter de la rencontre du théâtre politique et du théâtre documentaire. Ce théâtre serait une « forme de théâtre documentaire contemporain » qui prend le témoignage comme document source.

Le témoignage au théâtre est une affaire complexe qui soulève plusieurs questions. Suivant les définitions données dans le dictionnaire « Le Petit Robert », la notion de témoignage est

---

<sup>198</sup> *Idem*, p. 88

<sup>199</sup> Weiss Peter, *L'Instruction*, Paris, L'Arche Éditeur, 2023, p. 277.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> Diaz Sylvain, *et al.*, « Mettre en scène l'évènement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », dans *Études Théâtrales*, n°38-39, 2007, p. 87.

<sup>202</sup> Weiss Peter, *L'Instruction*, Paris, L'Arche Éditeur, 2023, p. 277

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Idem*, p. 280.

intrinsèquement liée au domaine historique et juridique. Le ou la témoin se voit défini·e comme une « personne qui assiste à un évènement, un fait, et le perçoit »<sup>205</sup> qui est, par la suite, amenée à témoigner, autrement dit, à « exprimer, faire, connaître ou faire paraître »<sup>206</sup> un évènement ou un fait. Dans son essai « *Poétique et politique du témoignage* », Jacques Derrida, en inscrivant le témoignage dans le champ littéraire, élucide plusieurs aspects se rapportant à l'acte même de témoigner, dont deux sont particulièrement importants pour la suite de notre étude. Puisque que le témoin s'exprime au sujet d'un évènement qui lui est propre, l'acte de témoigner pourrait être résumé à « la simple transmission de connaissance »<sup>207</sup>, ce que Derrida refuse, en précisant que dans le cas du témoignage, « quelqu'un s'y engage auprès de quelqu'un»<sup>208</sup>. Le témoignage nécessiterait donc par essence, un engagement.

Le deuxième élément à retenir concerne la valeur de vérité du témoignage. Bien que dans le domaine juridique, le témoignage soit considéré comme une parole véridique et donc une preuve, Derrida contre argumente en expliquant que si le témoin « promet de dire ou de manifester à autrui, son destinataire, quelque chose, une vérité»<sup>209</sup>, le témoignage à lui seul ne peut pas constituer une preuve<sup>210</sup>. Il déclare que l'acte de témoigner est « hétérogène à l'administration de la preuve ou à l'exhibition d'une pièce à conviction »<sup>211</sup> étant donné qu'il « appelle à l'acte de foi à l'égard d'une parole asservie, donc produite elle-même dans l'espace de la foi jurée »<sup>212</sup>. Autrement dit l'acte de témoigner se base sur la confiance<sup>213</sup>. Dès le moment où le témoignage est recueilli, un accord tacite s'établit entre le témoin et la personne l'interrogeant. Toutefois, Derrida précise que ce témoignage, cette parole « en principe singulière et irremplaçable »<sup>214</sup>, peut constituer une preuve si et seulement si elle est « recoupée avec d'autres (témoignages) »<sup>215</sup>.

Revenons maintenant sur ce moment de prise de témoignage. Il nous est important de souligner le fait que ce moment de recensement de témoignages n'est pas une démarche neutre<sup>216</sup>. Les conditions d'interview, tout comme les questions posées, cadrent et orientent les

---

<sup>205</sup> Le Petit Robert de la langue française, « témoignage », édition 2017, Paris.

<sup>206</sup> *Ibid.*

<sup>207</sup> Derrida Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p.45.

<sup>208</sup> *Ibid.*

<sup>209</sup> *Ibid.*

<sup>210</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*

<sup>213</sup> Napoli Gabrielle, « Poétiques du témoignage » dans *Roman 20-50*, n°2, 2011, p. 143.

<sup>214</sup> Derrida Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p. 35.

<sup>215</sup> *Ibid.*

<sup>216</sup> Mahut Jérémie, « Le théâtre-témoignage, des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir », dans *Double jeu Théâtre/Cinéma*, n°6, 2009, p. 94.

réponses du témoin. Ainsi, toute interrogation portant sur l'objectivité d'un témoignage apparaît d'emblée comme superflue. Toute parole, qu'elle soit quotidienne ou portée au plateau, est construite et malléable. Jérémy Mahut rappelle dans son article « *Le Théâtre Témoignage* », et ceci vient faire écho aux propos de Derrida, que témoigner repose sur la confiance, lors des prises de témoignages, un engagement mutuel s'établit, le témoin promet de dire la vérité et l'interviewer promet de rester fidèle à la parole<sup>217</sup>.

Mais qu'en est-il du témoignage au théâtre ? Comment expliquer sa présence sur les plateaux et plus particulièrement dans les œuvres théâtrales contemporaines ? Un point de départ possible se trouve dans ce que l'historienne Annette Wieviorka affirme dans l'introduction de son ouvrage « *L'ère du témoin* ». Selon l'historienne le témoignage est devenu, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, une pratique sociale essentielle éminemment liée aux récits de la Shoah<sup>218</sup>. Arnaud Rykner, explique quant à lui cette présence du témoignage sur les plateaux comme étant la preuve d'un « désir de *dire*, de ne plus jamais se taire, et de faire advenir à la parole tout ce qui sans le théâtre risquerait de rester à jamais *innommable* »<sup>219</sup>. Comme le souligne également la chercheuse Ioanna Solidaki « le témoignage est devenu un outil indispensable pour pouvoir parler de l'indicible au théâtre »<sup>220</sup> et ce depuis le théâtre documentaire de Peter Weiss des années 1960. Cela dit, la présence du témoignage au théâtre ne fait pas pour autant l'unanimité, celui-ci faisant l'objet de nombreuses critiques.

La critique la plus récurrente concerne la mise en scène du témoignage. Une première possibilité consiste à le présenter, au plateau, tel quel, au moyen d'une projection vidéo ou audio, lui donnant ainsi un statut de document ou d'archive. Cela revient alors à faire primer le fond sur la forme, réduisant, d'une certaine manière le témoignage à une simple information à transmettre, à raconter. Jérémy Mahut souligne que dans ce cas de figure, le théâtre témoignage accorde une grande place à la narration, ceci invitant à « une forte contemplation »<sup>221</sup> rendant le spectateur inactif devant ce qui lui est raconté. A l'inverse, si le témoignage est (re)travaillé, laissant ainsi place à une part d'intervention artistique, celui-ci est parfois perçu comme « manipulé », l'intervention venant troubler la vérité du témoignage. Ce témoignage retravaillé se voit même qualifié de « faux témoignage ». Une affirmation qui se

<sup>217</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>218</sup> Wieviorka Annette, *L'ère du témoin*, Paris , éd. Hachette Littératures, (coll. « Pluriel, Histoire),1998, [pp. 9-16 ].

<sup>219</sup> Rykner Arnaud, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament » dans *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011,p. 165 ?

<sup>220</sup> Solidaki Ioanna « Le témoignage intime et politique mis en scène dans la trilogie sur l'Europe de Milo Rau », dans *A Contrario*, n°30, 2020, p.93

<sup>221</sup> Mahut Jérémy, « Le théâtre-témoignage, des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir », dans *Double jeu Théâtre/Cinéma*, n°6, 2009, p. 87.

voit contre argumentée par Arnaud Rykner dans son article « *Théâtre – témoignage / théâtre testament* ». Il explique que ce « faux témoignage » serait « de même nature que le mensonge du comédien sur la scène – le mensonge dont le théâtre est par nature porteur»<sup>222</sup> étant donné qu'une fois intégré dans le dispositif théâtral, le témoignage devient inévitablement une parole dramaturgique<sup>223</sup>, laissant ainsi transparaître une part de fiction. Celle-ci est d'ailleurs considérée par Derrida comme étant une condition *sine qua non* pour que le témoignage reste un témoignage et non une simple information à transmettre. Il explique que le témoignage « [...] doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même (la fiction)»<sup>224</sup>.

Si la présence du témoignage au théâtre peut de prime abord sembler paradoxale, le dramaturge Arnaud Rykner défend ardemment sa place en précisant que le témoignage est un « dispositif pour le théâtre » dans la mesure où il « met en évidence le fait que le théâtre parle d'une absence, d'une séparation radicale, au moyen d'une présence »<sup>225</sup>. Cette notion de « présence/absence » semblerait être le cœur battant de ce genre théâtral. Les œuvres de Milo Rau tels que *Lam Gods* (2018), *La reprise* (2012) mais aussi l'œuvre éponyme du Groupov *Rwanda 94, Une tentative de réparation symbolique envers les morts à l'usage des vivants* (2000) ainsi que la vaste production pluridisciplinaire du Collectif Rimini Protokoll<sup>226</sup>, tous questionnent les tendances du théâtre en tentant de répondre aux problématiques : quels récits porter au plateau ? Et qui a le droit de se présenter au plateau ? Le théâtre témoignage semblerait être un vaste terrain de jeu pour les artistes contemporains pour questionner les limites de cet art, qu'est-ce qui est possible de représenter du monde sur un plateau de théâtre et comment, par quels moyens ?

#### 2.4. Les témoignages des enfants de la Vallée

Au moment des inondations, en juillet 2021, la Compagnie se doutait que la parole des enfants n'allait pas être relatée dans les journaux. Dans la masse d'articles publiés, où était le point de vue des enfants ? Face à cette situation, avant même que l'idée du projet de spectacle ne soit engagée, la Compagnie s'est rendue au bord de la Vesdre pour rencontrer les enfants. Ce qui lui importait, c'était de recueillir leur parole pour avoir une trace de leur vécu<sup>227</sup>.

---

<sup>222</sup> Rykner Arnaud, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament » dans *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 168.

<sup>223</sup> *Idem* p. 167

<sup>224</sup> Derrida Jacques, *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, éd. Galilée, 1998, p. 31.

<sup>225</sup> Rykner Arnaud, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament » dans *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, p. 168.

<sup>226</sup> Pour en savoir davantage sur le Collectif suisse-allemand « Rimini Protokoll », il est possible de consulter leur site internet <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>.

<sup>227</sup> Malheureusement, Mathias Simons explique, lors de notre entretien, que ces toutes premières prises de témoignages n'ont pas pu être sauvegardées.

## La récolte des témoignages

En septembre 2021 lors des ateliers menés à l'École libre de Fraipont, Mathias Simons a commencé à récolter des témoignages d'enfants au moment des tours de parole. L'enseignante, Colette Dormal, lui a notamment raconté le cas d'un de ses élèves, dernier de classe, qui lors des inondations a aidé à tout déblayer à l'aide de son clark. Ce témoignage a tout particulièrement touché et marqué le metteur en scène qui confie :

« Là c'était un petit garçon, fils d'ouvrier, pas très bon à l'école. Mais là tout d'un coup, c'est lui qui dirige le chantier [...] le gamin, quand on l'interrogeait, on sentait la fierté. Je trouve ça extrêmement profond en termes de pédagogie, mettre en avant le savoir-faire de ces enfants»<sup>228</sup>.

Cette prise de témoignages, peut être qualifiée, comme Mathias Simons le dit lui-même, de « sauvage », voulant dire que rien n'a été à proprement parler enregistré. Ce qui reste, ce sont quelques notes prises au vol. Pour autant, ces premiers ateliers ont fait germer l'idée de créer une pièce de théâtre jeune public autour de la thématique des inondations avec comme premier axe dramaturgique : la prise de témoignages. Pour la Compagnie, il était primordial de recueillir la parole des enfants, que ce soient eux et elles qui expliquent ce qui s'est passé cet été-là.

La Compagnie a donc mené, pendant un an (entre juin 2023 et mai 2024)<sup>229</sup>, un travail pouvant être qualifié de documentaire. Elle est partie à la rencontre d'une soixantaine d'enfants venant de différentes écoles dans la province de Liège pour recueillir leurs témoignages à propos des inondations de l'été 2021.

Une première série de prise de témoignages a été réalisée entre juin 2023 et février 2024. Cette fois, la Compagnie avait mis en place un dispositif rigoureux pour récolter les témoignages d'élèves scolarisés à Verviers, Dolhain et Juslenville. Pour garder une trace, le régisseur David Coste a enregistré tous les entretiens à la fois en vidéo et à l'audio. La Compagnie avait aussi décidé de faire appel à un psychologue afin d'encadrer ce travail et soutenir les enfants. La Compagnie redoutait, en effet, que ces prises de témoignages soient douloureuses et qu'elles ravivent des traumatisés. Il lui semblait dès lors essentiel d'accompagner au mieux les enfants dans cette démarche.

---

<sup>228</sup> Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025.

<sup>229</sup> Si nous considérons la toute première rencontre avec les enfants en juillet 2021 et le cycle « d'ateliers en école » de 2022 – 2023, nous pouvons dire que ce travail de prise de témoignages s'est poursuivi sur 3 ans (juillet 2021 – mai 2024).

Lors de ces entretiens menés par Mathias Simons, une série de questions ont été posées aux enfants, telles que : « Quel est votre souvenir le plus marquant des inondations? », « Où étiez-vous lorsque l'eau montait? »<sup>230</sup>. Ce travail de longue haleine a abouti à plus de trois heures de témoignages. Mathias Simons confie que les enfants faisaient preuve d'une grande résilience expliquant qu'ils et elles présentaient peu de difficultés à parler de cette catastrophe. Les enfants se souvenaient même de manière très détaillée, des odeurs et des bruits entendus lors de la montée des eaux.

Dans ces enregistrements, certaines des interventions de Mathias Simons sont particulièrement révélatrices de la démarche entreprise par la Compagnie. Mathias Simons annonce d'emblée aux enfants qu'il vient leur poser des questions dans le cadre de la création d'un spectacle jeune public et que « tout ce que vous (les enfants) avez à dire sur les inondations, pour nous (la Compagnie), c'est très important »<sup>231</sup>. Cette courte présentation met en lumière deux éléments essentiels. D'une part, la Compagnie inscrit ce travail de prise de témoignages dans une démarche artistique, avec comme ambition de créer un spectacle et d'autre part, elle insinue que la parole des enfants sera centrale dans le spectacle. Ces deux éléments méritent plus d'attention.

Il convient de revenir sur cette notion de « parole des enfants ». Dans la démarche poursuivie par la Compagnie, cette parole comprend tout ce que les enfants ont à dire à propos des inondations, ce qu'ils et elles ont vécu, entendu et vu. Ce qui importe, c'est que ce soit les enfants qui posent les mots. La Compagnie reste néanmoins consciente que la parole des enfants, tout comme celle des adultes, est construite. Par ailleurs, il faut faire remarquer que par la mise en place du dispositif (installation d'une caméra et d'un micro dans une salle de classe), et les questions préalablement écrites par Mathias Simons, la prise de parole des enfants et leurs réponses aux questions sont inévitablement cadrées. Jérémie Mahut rappelle que « la démarche qui consiste à faire appel aux témoins n'est pas neutre »<sup>232</sup>. Les questions posées sont par nature subjectives, elles résultent d'un choix et traduisent une prise de position. Néanmoins, au cours des entretiens, Mathias Simons ne semble pas particulièrement à la recherche d'une réponse précise. Une fois la question posée, il laisse les enfants parler, raconter les inondations à leur manière, selon leurs souvenirs. Nous comprenons ainsi que la Compagnie est avant tout à la

---

<sup>230</sup> Issu des entretiens menés par Mathias Simons, Liège, juin 2023– février 2024.

<sup>231</sup> *Ibid.*

<sup>232</sup> Mahut Jérémie, « Le théâtre-témoignage, des auteurs pris entre désir d'authenticité et volonté d'agir », dans *Double jeu Théâtre/Cinéma*, n°6, 2009, p. 94.

recherche du point de vue des enfants et de la manière dont ils et elles articulent leurs souvenirs. Ce qui importe, ce sont les mots que les enfants vont employer pour décrire cette catastrophe.

A plusieurs reprises, Mathias Simons peut être entendu dire aux enfants, « [...] pas besoin de réfléchir, il faut juste se souvenir [...] il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses »<sup>233</sup>. Cette remarque prononcée vient d'une part faire écho au contexte scolaire dans lequel les prises de témoignages étaient menées et d'autre part, vient rassurer les enfants qu'ils et elles ne sont pas en train de passer un « contrôle ». Mais cela revient aussi à qualifier le témoignage de « savoir empirique », celui-ci reposant davantage sur les sensations que sur la raison. Par la même occasion, Mathias Simons réaffirme qu'il n'est pas à la recherche d'une preuve. Au sein même de la classe d'école, un accord tacite s'installe entre Mathias Simons et les enfants, celui-ci installe un cadre où les enfants peuvent parler librement, il n'y a pas besoin de lever la main et aucune intervention ne pourra être interprétée comme fausse ou mauvaise.

En situant ces prises de témoignages dans une démarche artistique, la Compagnie sous-entend cependant qu'elle se laisse la possibilité de (re)travailler ces prises de paroles. Celles-ci ne peuvent donc pas être considérées strictement comme un document, mais aussi comme une matière théâtrale. Ce point relatif au retravail des témoignages effectué par la Compagnie sera davantage détaillé ci-après.

Une deuxième et dernière série de prise de témoignages s'est déroulée en mai 2024, au moment de la résidence à La Marlagne, moment où la création du spectacle était déjà engagée et les axes dramaturgiques bien définis. Cette prise de témoignages était davantage « mise en scène ». Mathias Simons avait l'intention que ces prises soient montées en une courte vidéo, qui serait projetée au cours du spectacle. Lors de l'atelier « face caméra » mené par Mathias Simons et Jonas Luyckx, les enfants sont passé·e·s tour à tour devant la caméra placée devant un drap bleu, pour répondre spontanément aux questions posées par le metteur en scène. Mathias Simons désirait savoir ce que la Vesdre représentait pour les enfants, ce qu'ils et elles en connaissaient et s'ils et elles en avaient eu peur lors des inondations.

Toutes ces prises de témoignage, qu'elles aient été spontanées ou cadrées, ont constitué une base de donnée importante pour le metteur en scène. Mathias Simons s'est occupé de l'écriture du texte de la pièce en s'inspirait de tout ce qu'il avait pu entendre et récolter auprès des enfants au cours des dernières années.

---

<sup>233</sup> Issu des entretiens mené par Mathias Simons, Liège, juin 2023– février 2024.

## La mise en scène des témoignages

En ce qui concerne la place des témoignages dans le spectacle final, il était déclaré dans la note d'intention du spectacle que ceux-ci allaient être portés au plateau. Il y avait une volonté de la part de la Compagnie que le vécu des enfants soit entendu et pris en considération, les enfants ayant été oublié·e·s lors de la catastrophe.

Mathias Simons précise, lors de notre entretien, qu'il souhaitait « un moment de témoignage brut », même s'il le reconnaît lui-même que cela n'est jamais totalement possible<sup>234</sup>. D'une part, la Compagnie ne désirait pas faire un spectacle documentaire à proprement parler. Comme l'explique le metteur en scène, « nous voulions qu'il y ait une fiction qui traverse quand même l'ensemble du spectacle pour que les enfants puissent s'identifier »<sup>235</sup>. Cette fiction restait néanmoins « inspirée directement de la réalité »<sup>236</sup> puisqu'elle prenait comme matériau-source les témoignages. D'autre part, le spectacle se présentant comme un spectacle « jeune public », devait se soumettre à certaines contraintes de ce champ théâtral, notamment celle de ne pas dépasser une heure de représentation. Il était donc impossible de restituer les trois heures de témoignages enregistrées sur scène. Face à ce cadre, la Compagnie a exploré différentes pistes de mise en scène pour faire en sorte que les témoignages soient présents dans le corps du spectacle.

La première idée était de projeter, au cours du spectacle, une courte vidéo présentant des enfants interrogé·e·s en 2023 pour qu'ils et elles racontent ce qui s'était passé à l'été 2021. Lors de la résidence en octobre 2024, cette capsule vidéo a été projetée et a reçu des retours mitigés, tout aussi bien de la part du public présent que des membres de l'équipe. Le consensus général était que la vidéo n'était pas une mise en scène adéquate pour les témoignages. Le metteur en scène estimait, par ailleurs, que montrer les visages des enfants rendait le dispositif trop explicite. Suite à une discussion avec François Van Kerrebroeck, en charge de la musique du spectacle, Mathias Simons a pris conscience que ce qui était le plus percutant, c'était la voix des enfants. L'idée, retenue pour la version finale du spectacle, a été de transformer cette capsule vidéo en une capsule audio de 6 minutes diffusée au cours de la deuxième partie du spectacle.

Ainsi un tri a été effectué dans ces trois heures de témoignages pour monter une capsule de six minutes. La Compagnie s'est également autorisée à intervenir dans les témoignages, une partie de ceux-ci ayant été réenregistrée par les enfants acteur·ice·s lors de la résidence

---

<sup>234</sup> Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025.

<sup>235</sup> *Ibid.*

<sup>236</sup> *Ibid.*

d'octobre 2024. Face à ce retravail, une question se pose : la Compagnie aurait-elle manipulé le document-source voire même trahi la vérité ? Il est vrai que la Compagnie est intervenue sur le document source (le témoignage des enfants enregistré dans les écoles) mais comme cela a été explicité précédemment, une fois pris dans le dispositif théâtral, le témoigne devient une parole théâtrale. Dès lors, ces témoignages réenregistrés ne doivent pas à être considérés comme des « faux témoignages » mais plutôt comme les témoignages des enfants du Chœur de la Vallée, les camarades de classe de Camille. Par ailleurs, comme nous le rappelle Jean Lambert dans l'ouvrage collectif « *Théâtre – Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)* », dire la « vérité » au théâtre, c'est avant tout une question de prise de position<sup>237</sup>, « il s'agit avant tout de se situer, de prendre parti, de choisir le point de vue à partir duquel le groupe va raconter le monde, sa réalité, sa vision personnelle »<sup>238</sup>. Lambert insiste sur le fait que « le théâtre est un moyen de représentation donc par définition, une fiction, un moment de création, un espace de liberté [...] la vérité n'existe pas dans l'absolu »<sup>239</sup>. Il paraît ainsi intéressant d'analyser cette capsule audio de plus près.

L'audio commence par le bruit d'une douce pluie qui se voit rapidement accompagnée de quelques notes au piano ainsi que de plusieurs voix d'enfants. Ceux-ci expliquent le début des inondations. Les enfants expriment ensuite leur peur et relatent les faits choquants dont ils et elles ont été témoins en expliquant même certaines des conséquences comme « papa a eu un choc à la tête »<sup>240</sup>. L'audio se termine par un message d'espoir, les enfants évoquent toute l'aide qu'ils et elles ont reçue en disant, « les sauveteurs sont arrivés [...] des gens sont venus nous aider »<sup>241</sup> dans des langues différentes. Présentée ainsi, cette capsule audio pourrait apparaître comme un moment de pathos, les témoignages assemblés de cette manière semblent composer un récit compassionnel. Il est indéniable que la Compagnie, au moyen de ce montage, travaille sur le registre du sensible. La musique douce qui accompagne la voix hésitante des enfants, crée une atmosphère incertaine qui suscite inévitablement des frissons auprès du public. Cependant, par la mise en scène de cette capsule audio au sein du spectacle, la Compagnie parvient d'une part, à dépasser le récit de compassion et d'autre part, à éviter que son public ne bascule dans la seule contemplation.

---

<sup>237</sup> Biot Paul (dir.), *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, Mons, Éditions du Cerisier, 2006, p. 64.

<sup>238</sup> *Ibid.*

<sup>239</sup> *Ibid.*

<sup>240</sup> Entretiens mené par Mathias Simons, Liège, juin 2023– février 2024.

<sup>241</sup> *Ibid.*

En effet, la capsule audio est diffusée dans la seconde moitié du spectacle. Alors que les spectateur·ice·s sont installé·e·s dans le récit, elle fait irruption dans le cours de l'histoire. Son apparition soudaine et sa présentation comme une document d'archive, une source à valeur scientifique, surprend les spectateur·ice·s. En juxtaposant une pluralité de témoignages, la Compagnie parvient à présenter ceux-ci comme une preuve : ce que les enfants expliquent est ce qui s'est déroulé à l'été 2021. L'irruption de cette capsule audio bouscule par ailleurs la perception du temps. Comme l'explique Jérémy Mahut, la mise en scène de témoignages sur un plateau de théâtre fait basculer le spectateur du « temps de la fiction », celui propre au spectacle, au « temps de l'histoire », celui des témoignages. Au moment où la capsule audio commence, les spectateur·ice·s sortent un instant du récit et (re)prennent conscience de leur place dans la salle. Ce mouvement de recul leur permettant de réfléchir à ce qui est dit. La Compagnie parvient dès lors à « réactiver » son public. Il n'est pas bercé par le récit des enfants, il y est confronté. En n'utilisant que la voix des enfants, la Compagnie semble, par la même occasion, vouloir signifier aux spectateur·ice·s qu'il ne s'agit pas de reconnaître les voix, mais bien de les connaître, de les entendre. Il s'agit de pleinement considérer la parole de ces enfants ayant vécu les inondations.

Par ailleurs, par la mise en scène d'une pluralité de voix dans la capsule audio, le Chœur des enfants de la Vallée est élargi, passant d'un chœur de six enfants à un chœur comptant plus d'une dizaine d'autres enfants. Rappelant ainsi ce qui avait été annoncé par le Chœur lors de « l'avertissement », le parole au plateau fait écho à celles de plusieurs autres enfants de la Vallée.

A noter que ces témoignages sont mis en tension avec les dessins naïfs créés sur scène par les enfants de la Vallée et projetés au moyen d'un rétroprojecteur. Nous observons ainsi plusieurs des moyens mis en place par la Compagnie pour sortir du discours compassionnel et pour davantage résituer le récit des enfants comme étant un témoignage, un savoir à entendre et à questionner.

Mise à part cette capsule audio, les trois heures de témoignages récoltées ont aussi, et surtout, nourri l'écriture même du texte dramatique. Toutes les micros histoires entendues par Mathias Simons au cours des prises de témoignages, ont d'une manière ou d'une autre influencé l'écriture. Parmi les exemples les plus marquants, nous pouvons citer le mutisme de Camille, directement inspiré du récit qu'un ami et collègue du Théâtre de la Communauté a transmis au metteur en scène, toute l'histoire du clark issue du témoignage d'un des tous premiers enfants que Mathias Simons a rencontrés, ou encore la mort du chien qui provient des témoignages pris

dans les écoles. Le personnage de Camille peut dès lors être considéré comme une mosaïque des témoignages. Ce qui mérite également d'être souligné c'est que les témoignages sont de nature différente au sein même du spectacle. Celui de Camille, par exemple, est muet. Ceci peut paraître paradoxal mais comme le soulève Jacques Derrida, « [...] le témoignage n'est pas de part en part et nécessairement discursif. Il est parfois silencieux »<sup>242</sup>. Le mutisme de Camille, son incapacité à mettre des mots sur ce qu'elle a vécu devient dès lors son propre témoignage, révélateur par ailleurs d'une des conséquences de ces inondations.

### 3. Le processus de création au plateau avec les enfants

Au début de ce mémoire, nous avions brièvement annoncé que la présence d'enfants au sein de spectacles professionnels jeune public était un fait rare. Pour autant, dans les créations de théâtre dites « tout public », les enfants prennent, par moments, place sur le plateau. En parcourant les récentes programmations du Théâtre de Liège (2024- 2025 et 2025-2026), nous pouvons observer plusieurs spectacles professionnels qui impliquent des jeunes aux plateaux. Ceci est notamment le cas du spectacle *Qui Som* de la Compagnie Baro d'Evel, qui accueille une jeune fille au sein de son équipe d'artistes circassien·ne·s. Le dernier spectacle en date de Vincent Hennebicq cocréé avec Marine Horbaczewski *La décision – Les enfants du monde à venir* donne place à un groupe d'enfants musiciens et musiciennes pour raconter leur quotidien dans un monde où tout semble avoir disparu. Nous pouvons aussi citer la prochaine création mêlant théâtre et musique de Sarah Seignobosc *Après le feu* qui donne, elle aussi, place à un chœur d'enfants. Au-delà de la programmation du Théâtre de Liège, certaines pièces emblématiques du dramaturge italien Romeo Castelluci, inspirées de *La Divine Comédie* de Dante, tout comme les pièces documentaires de Milo Rau telles que *Five Easy Pieces*, ont elles aussi demandé la participation de jeunes enfants, ce qui a par ailleurs fait couler beaucoup d'encre.

Malgré ces nombreuses apparitions, peu voire aucune littérature n'est consacrée au travail avec des enfants dans le milieu théâtral professionnel<sup>243</sup>. Il est parfois possible de tirer quelques informations lors des « bords de scène ». Ainsi, par exemple, suite à la présentation

---

<sup>242</sup> Derrida Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005, p. 70.

<sup>243</sup> Nous devons tout de même citer l'article récemment publié par le CERTES consacré au travail théâtral avec des enfants mené par la Compagnie « Les Ateliers de la Colline ». Un article qui a, par ailleurs, été cité plusieurs fois au cours de ce mémoire. [Les Ateliers de la Colline], « La fabrique d'un art avec les enfants. Le travail socio-théâtral des Ateliers de la Colline » dans *CERTES*, n°1, n.d., <https://certes.phl-lab.uliege.be/la-fabrique-dun-art-avec-les-enfants/>, n.p.

de *Bellissima* du metteur en scène Salvatore Calcagno, la « coach enfants » est venue brièvement parler de son rôle et de l'accompagnement qu'elle a fourni au cours de la création.

Il semble, dès lors, d'autant plus pertinent et nécessaire d'étudier le processus de création qu'a poursuivi la compagnie des Ateliers de la Colline avec les enfants. L'intention ici est d'analyser ces moments de travail mais aussi, de confronter les objectifs établis en amont par la Compagnie avec les réalités du travail au plateau. Suite à ma présence et à ma participation à ces moments de travail avec les enfants, la rédaction de ce chapitre repose tout aussi bien sur mes observations que sur la parole des intervenant·e·s dans le projet.

L'enjeu du spectacle *Les Enfants de la Vallée*, et c'est là où réside toute sa particularité, était d'inclure et d'impliquer les enfants tout au long du processus de création du spectacle. Lors de notre entretien, Alice Laruelle a apporté quelques éléments supplémentaires relatifs à ce projet de création de spectacle jeune public :

« On dit qu'on porte la parole des enfants sur des plateaux de théâtre, la parole d'enfants qui l'ont le moins, d'enfants qui ont des choses à dire et qui n'ont pas forcément l'occasion de les dire, mais est-ce qu'on le fait toujours avec intégrité et légitimité ? Ici, l'enjeu était de prendre des enfants dès le début et d'aller jusqu'au bout du processus avec eux et de les intégrer dans l'équipe comme des individus à part entière »<sup>244</sup>.

Nous comprenons, ici, que cette démarche de travail artistique avec des enfants s'inscrit plus largement dans un questionnement sociologique et politique. En poursuivant cette démarche, la Compagnie semble vouloir non seulement se lancer dans une nouvelle recherche de travail en collectif (cette fois-ci avec des enfants) mais aussi questionner sur son véritable positionnement : laisse-t-elle réellement la parole aux enfants au sein des spectacles professionnels joués par des acteur·ice·s professionnel·le·s ? Porte-t-elle toujours la voix des enfants avec intégrité dans ses œuvres théâtrales ?

Avant d'analyser le processus de création au plateau avec les enfants, il est important de rappeler que la Compagnie a mis en place des créneaux spécifiquement dédiés au travail avec les enfants, à savoir, trois résidences, soit trois semaines de travail, l'une en octobre 2024, une deuxième en février 2025 et une dernière en mai 2025. Parallèlement, la Compagnie a mis en place des courtes séances d'ateliers le mercredi après-midi. Toute l'équipe artistique et technique, ainsi que la coach enfants étaient présentes, lors des moments de travail au plateau.

---

<sup>244</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

### 3.1 Travailler en collectif : inclure et s'adapter

Cette notion de « collectif » est devenue, au cours de ces dernières années, le mot d'ordre pour la Compagnie. Depuis le renouvellement de l'équipe en 2019, la préoccupation a été de (re)trouver un équilibre, autrement dit, de trouver une manière de travailler ensemble qui respecte toute l'équipe interne. Pour ce faire, la Compagnie a commencé par organiser des réunions hebdomadaires pour s'assurer que tous les membres de l'équipe soient au courant des projets en cours. Elle a aussi fixé un barème pour rémunérer l'équipe de façon égalitaire<sup>245</sup>. La Compagnie part du principe que « personne ne sait tout et chacun sait quelque chose »,<sup>246</sup> ce qui traduit que le partage des idées et l'entraide sont fondamentales pour elle dans sa démarche de travail. Mathias Simons insiste par ailleurs sur le fait qu' « aucune activité n'est cloisonnée et tout rétroagit sur tout »<sup>247</sup>. Ainsi, la part logistique et organisationnelle de toute création est toute aussi importante que la création artistique au plateau. Cette démarche collective qui demande un implication totale s'applique en interne, entre les membres de la Compagnie lors de réunions, mais aussi, sur un projet de création avec des acteur·ices externes à la Compagnie. Ce travail en collectif n'est pas sans rappeler certains principes du théâtre action, comme l'annonce Ricardo Petrella, dans l'ouvrage collectif « *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)* » :

« La création théâtrale collective qui constitue le fondement du théâtre-action est manifestement une machine à produire du lien »<sup>248</sup>.

#### Faire groupe

« Travailler en collectif » n'est cependant pas une chose innée ni acquise, il faut œuvrer pour mettre cette dynamique de travail en place. Dans le cas du spectacle *Les Enfants de la Vallée*, une fois arrivé au plateau il a fallu « faire groupe » avec les enfants et s'assurer qu'ils et elles fassent partie intégrante de l'équipe. Pour la Compagnie, il était essentiel que les enfants soient inclus·e·s au même titre que les acteur·ices professionnel·le·s.

Un premier moyen mis en place par la Compagnie, déjà mentionné dans la partie consacrée à la genèse du projet, remonte au moment de la mise en place du cadre pour le second cycle « d'ateliers en école » (2023-2024). La Compagnie avait d'une part demandé à ce que les

---

<sup>245</sup> Simons Mathias « Créer collectivement aux Ateliers de la Colline. Héritage et nouvelles perspectives » dans *CERTES*, n°1, nd., <https://certes.phl-lab.uliege.be/creer-collectivement-aux-ateliers-de-la-colline/>, n.p.

<sup>246</sup> *Ibid.*

<sup>247</sup> Simons Mathias « Créer collectivement aux Ateliers de la Colline. Héritage et nouvelles perspectives » dans *CERTES*, n°1, nd., <https://certes.phl-lab.uliege.be/creer-collectivement-aux-ateliers-de-la-colline/>, n.p.

<sup>248</sup> Biot Paul (dir.), *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, Mons, Éditions du Cerisier, 2006, p. 21.

acteur·ice·s de la distribution donnent ces ateliers, et d'autre part, à ce que les enfants choisis et choisies pour monter au plateau aient participé aux ateliers. Nous avions soulevé le fait que cette démarche avait été mise en place pour garantir une certaine continuité dans la trame artistique du projet mais à ce moment-ci, au moment de la création de mise en scène au plateau avec les acteur·ice·s et les enfants, cette décision prise en 2023 prend davantage de sens. En mettant ce cadre en place, la Compagnie s'assurait, à ce que les intervenant·e·s sur le projet suivraient toute la création et donc, qu'une fois au plateau, ils et elles se connaissent déjà. Comme le mentionne Marie-Camille Blanchy lors de notre entretien, chaque enfant connaissait déjà au moins une personne de l'équipe. Cela permettait que la rencontre avec le reste de l'équipe, au moment de la résidence en octobre, soit moins intimidante. Il se fait aussi que plusieurs des enfants se connaissaient déjà, soit parce qu'ils et elles venaient de la même école, soit en raison d'une activité parascolaire commune.

La mise en place d'une dynamique de groupe a aussi été travaillée lors de la première résidence avec les enfants en octobre 2024 au Théâtre National Wallonie Bruxelles. La particularité de cette semaine de travail est que toute l'équipe (enfants comme adultes) est restée loger sur place, ce qui a grandement contribué à tisser des liens entre les différents membres de l'équipe, particulièrement avec les enfants. Au cours de la résidence, plusieurs activités ont été organisées par Alice Tahon, l'accompagnatrice enfants pour favoriser les liens entre les adultes et les enfants, telles qu'une visite dans Bruxelles et des veillées le soir. Les temps de repas ont aussi été des moments d'échange entre les enfants et les adultes.

En plus de créer une dynamique de groupe, il était aussi important que les enfants établissent un lien avec Alice Tahon, l'accompagnatrice enfants. Pour la Compagnie, la présence d'Alice Tahon était primordiale lors des moments de travail au plateau. Elle était tout aussi bien leur « coach », dans le sens où c'est elle qui s'occupait des moments de répétition du texte, que leur « référente » durant les différentes phases du projet. Il était de ce fait important que les enfants se sentent en confiance et puissent dialoguer avec elle. Lors de la première rencontre au Théâtre National, les enfants se sont cependant montré·e·s assez hostiles envers Alice Tahon. Au cours de cette résidence, son rôle consistait à ce que les enfants connaissent leur texte et soient à l'heure au plateau, ce qui donnait l'impression aux enfants d'être fort supervisé·e·s. De fait, les enfants se sont montré·e·s, dans un premier temps, plutôt mécontent·e·s, ne voulant pas toujours suivre les directions données par Alice Tahon, qui nous devons le souligner, étaient données pour s'assurer du bon fonctionnement de la création.

Pour remédier à cette tension, il a été nécessaire d'expliquer aux enfants qu'Alice Tahon était là pour les accompagner lors des moments de travail et qu'ils et elles pouvaient discuter avec elle, se confier. Pour initier un dialogue, des temps de parole ont été organisés après chaque journée pour que les enfants puissent s'exprimer, sur ce qu'ils et elles avaient vécu ce jour-là. Pour que l'échange soit constructif et non juste des « réglages de compte » entre les enfants, Alice Tahon a repris un des outils mis en place par Marie-Camille Blanchy lors de ses séances « d'ateliers en école ». Celui-ci consiste à demander aux enfants, avant chaque tour de parole, de faire une météo des émotions suivant trois axes : « je me sens... dans ma tête, je me sens... dans mon cœur et je me sens... dans mon corps ». Ceci permet d'une part, que les enfants apprennent à mettre des mots sur leurs émotions, d'autre part, que l'échange soit calme. Ces tours de parole se sont avérés très efficaces et ont permis d'établir une certaine complicité entre les enfants et Alice Tahon. Sa présence et participation lors des temps de pause dans les plaines de jeu a aussi permis aux enfants de se rendre compte qu'elle était une partenaire de jeu. Son rôle n'était dans aucun cas de les « rappeler à l'ordre », elle était là pour s'assurer à ce qu'ils et elles se sentent à leur aise au plateau et donc qu'ils et elles connaissent leur texte.

Malgré le fait que la Compagnie ait l'habitude de faire dialoguer adultes et enfants lors des cycles « d'ateliers en école », Marie-Camille Blanchy avoue que sur un projet de cette ampleur, nécessitant la présence de beaucoup d'adultes, il a parfois été compliqué de collaborer de manière horizontale. Toute l'équipe du projet était sur la même longueur d'onde mais la manière d'interagir avec les enfants différait ce qui pouvait causer, quelque fois, certaines frustrations. Lors de notre entretien, Marie-Camille Blanchy confie :

« Parfois c'était compliqué d'interagir avec les enfants et avec les adultes, de trouver un équilibre, laisser faire d'autres adultes alors que ce n'était pas ma façon de faire. C'était pas toujours simple »<sup>249</sup>.

L'actrice explique que pour résoudre les points de tension il a fallu faire confiance au travail des autres. Bien qu'à ce stade de la création, tous les membres de l'équipe avaient un rôle défini (acteur·ice·s, coach enfants, metteur en scène, etc.) ce cloisonnement était quelque peu poreux. L'investissement et la disponibilité des acteur·ice·s adultes au plateau lors des moments de répétitions, tout comme pendant les moments de pause, ont grandement aidé à mettre la dynamique de groupe en place avec et entre les enfants. Un exemple particulièrement marquant s'est déroulé lors de la première résidence en octobre 2024. Alors que le travail au plateau avec les enfants venait à peine de commencer, un des garçon s'est exclamé, durant un moment de

---

<sup>249</sup> Entretien avec Marie-Camille Blanchy, Liège, 20 mai 2025.

pause, qu'il refusait de travailler avec les filles. Ceci a particulièrement troublé les filles du groupe des enfants. Un des acteurs sur le projet, Jean-Baptiste Szézot, qui a été témoin de cette querelle entre les enfants est intervenu. Il a très vite su initier un dialogue avec le garçon pour comprendre les raisons de cette exclamtion. Il a, par ailleurs, rappelé aux enfants qu'au cours d'une création de spectacle, nous ne sommes pas obligés d'être toutes et tous copains et copines mais qu'il est indispensable d'être partenaires de jeu. Les enfants ont dès lors compris que des désaccords pouvaient avoir lieu, mais, qu'une fois au plateau il était primordial d'être respectueux et respectueuse du travail de chacun·e.

Au cours du processus de création, il s'est aussi avéré crucial de « faire groupe » avec les parents. Étant donné que les enfants du projet sont mineur·e·s, toutes les décisions prises devaient systématiquement être approuvées par les parents. La Compagnie s'était aussi engagée auprès d'eux à ce que le projet ne devienne pas une charge supplémentaire dans leur quotidien. Cela a demandé un grand travail logistique qui, dans les faits, a été pris en charge par tous les membres de l'équipe. Bien qu'Alice Tahon ait été en charge des coups de téléphone auprès des parents pour prévenir des changements dans le planning des journées de répétition, les acteur·ice·s tout comme le metteur en scène et l'assistante à la mise en scène étaient disponibles pour s'occuper des covoiturages pour aller chercher et déposer les enfants, lors des résidences et des répétitions.

Cette coordination entre les parents et la Compagnie a nécessité un dialogue constant. La Compagnie a, par ailleurs, fait preuve d'une grande adaptabilité. Les quelques absences des enfants dues à des oubli de la part des parents, qui de prime abord avaient été annoncées comme intolérables, ont très rapidement été excusées. La Compagnie considérant les parents comme des partenaires de jeu étant donné que sans eux le spectacle avec les enfants ne pouvait exister, a dû s'adapter à leurs rythmes, leurs imprévus, leurs obligations professionnelles et familiales. Comme elle l'avait promis, ce spectacle ne devait en aucun cas être un frein. Elle a, ainsi, multiplié les méthodes et moyens pour s'assurer d'une réelle collaboration : réunions mensuelles, création d'un « groupe parents » sur un réseau social qui était partagé par toutes et tous. Alice Tahon s'est parfois même déplacée jusqu'au domicile des enfants pour discuter avec les parents qui éprouvaient le besoin d'une rencontre en personne. Tout au long du travail au plateau elle s'est chargée de faire le pont entre les besoins de la production et les parents, autrement dit, elle s'est assurée que tous les parties aient les mêmes informations.

## Établir un cadre de jeu

Au vu de l'ampleur du projet, il a été nécessaire pour la Compagnie d'instaurer un « cadre de jeu » pour s'assurer que tous·toutes les membres de l'équipe artistique, y compris les enfants, puissent s'épanouir et trouver leur place. Dans un premier temps, la Compagnie a réuni tous·toutes les intervenant·e·s adultes pour rappeler les enjeux et objectifs de la création mais aussi, pour répartir les rôles de chacun·e. Comme déjà brièvement mentionné, il était demandé aux acteur·ices adultes de créer du lien avec les enfants. Concernant la « coach enfants », il avait été convenu qu'elle s'occupe de la logistique et des enfants, pour ne pas encombrer les acteur·ices adultes par une charge supplémentaire. Les artistes ayant déjà travaillé avec la Compagnie, ou s'étant familiarisé·e·s avec la démarche de travail collective poursuit par la Compagnie, étaient toutes et tous préparé·e·s à l'organisation et les réalités d'une création de spectacle au plateau. Il a fallu, par contre, familiariser les enfants à certains aspects relatifs aux créations de spectacles professionnels.

D'entrée de jeu, la Compagnie était consciente que ses intérêts allaient être différents de ceux des enfants. Pour la Compagnie cette création de spectacle présentait des enjeux artistiques mais aussi financiers : le spectacle serait joué au Festival de Huy (aout 2025) dans l'espoir d'être sélectionné par des programmateur·ice·s et ainsi connaître une tournée sur plusieurs années. Du point de vue des enfants, faire partie de ce spectacle, et plus largement de cette création, était vu comme une «chouette aventure». Pour elles et eux ce spectacle était une affaire de jeu, dans le sens premier du terme. Les semaines de résidences étaient perçues comme des stages : chaque jour, ils et elles se voyaient, jouaient au plateau, jouaient dans les plaines de jeux et discutaient pendant les temps de pauses.

Concilier ces intérêts différents a été un réel défi pour la Compagnie. Comme l'explique Alice Laruelle lors de notre entretien, il a fallu conscientiser les enfants aux enjeux de la création d'un spectacle jeune public professionnel tout en gardant une part de ludisme. Ce besoin de ramener les enfants dans les réalités du projet vient directement faire écho à l'engagement de la Compagnie de considérer les enfants comme des partenaires de jeu, comme des acteur·ice·s égaux aux acteur·ice·s professionnel·le·s. Par conséquent, les enfants devenaient porteur·euse·s et responsables du projet.

Une manière pour la Compagnie de conscientiser et responsabiliser les enfants a été de les convier à certaines réunions d'équipe. Au début de chaque résidence Mathias Simons prenait toute une matinée pour échanger avec l'équipe, y compris les enfants, pour rappeler les grandes lignes du projet et les engagements. Les enfants étaient aussi convié·e·s aux réunions fixées

périodiquement avec les parents. Même si les enfants ne participaient pas activement lors de ces réunions, il était primordial pour la Compagnie qu'ils et elles aient accès à ces moments formels dans une volonté de transparence, mais aussi pour qu'ils et elles se rendent compte de tous les aspects d'une création de spectacle professionnel. Le metteur en scène confie que lors de ces réunions il a parfois fallu encourager les enfants à prendre la parole en leur posant directement des questions. À force d'être présents, les enfants ont peu à peu commencé à se familiariser avec le dispositif et à dialoguer avec l'équipe.

Bien que la Compagnie souhaitait conscientiser les enfants à certains aspects plus formels de la création, Alice Laruelle rappelle que la Compagnie a, elle aussi, dû s'adapter aux attentes des enfants:

« Les enfants sont partie prenante du projet parce que dès qu'ils (et elles) sont là, nous nous mettons à leur diapason et à leur rythme. C'est ce qu'on essaie de faire, tout en leur demandant à eux, de se mettre à l'endroit du spectacle professionnel qu'on est en train de créer. Ça crée forcément des allers-retours entre, nos nécessités à nous et leurs nécessités à eux ».<sup>250</sup>

Une manière pour la Compagnie d'inclure respectueusement les enfants dans ce dispositif de création du spectacle professionnel a été d'engager Alice Tahon, la coach enfants, qui a véritablement accompagné les enfants lors de toutes les étapes de ce travail : des déplacements entre les lieux de répétitions à l'apprentissage du texte en passant par tous les moments où il a fallu les rassurer avant de passer au plateau. La Compagnie défend, par ailleurs, qu'en établissant un cadre, en donnant des points de repères aux enfants (horaires de répétitions, attentes et obligations), ils et elles peuvent s'épanouir et garder une part d'autonomie.

### **Instaurer un vocabulaire commun**

Afin de pouvoir travailler collectivement au plateau avec les enfants, il a aussi fallu instaurer un « vocabulaire commun ». Il est important de rappeler que les enfants choisis et choisies pour participer à ce projet n'avaient encore jamais fait de théâtre, mis à part le cycle « d'ateliers en école ». Par conséquent, le « travail d'acteur·ice », la « présence au plateau » étaient des notions abstraites pour eux.

C'est au cours des séances d'ateliers du mercredi après-midi qu'Alice Tahon a pu travailler certaines bases du « jeu d'acteur » avec les enfants. Ces séances étaient organisées une fois par mois, entre octobre et mai, au centre Culturel de Chênée. Étant donné que ces ateliers se

---

<sup>250</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

déroulaient en dehors des moments de résidence de l'équipe plateau du projet, seul Mathias Simons était présent.

Le déroulement type d'une après-midi d'atelier était : une météo des émotions, un échauffement de la voix, une mise en mouvement du corps, quelques exercices spécifiques au « jeu d'acteur·ice » pour travailler la présence au plateau telle que, l'écoute ou le regard, et pour finir, un temps de répétition du texte. Après le premier atelier, qui a suivi la résidence en octobre, Alice Tahon s'est rendu compte que les enfants étaient vite épuisé·e·s après les échauffements, sûrement en raison du fait qu'ils et elles enchaînaient l'après-midi d'atelier après une matinée d'école. Par conséquent, les séances suivantes ont été adaptées pour prendre en considération leurs besoins. Alice Tahon veillait aussi toujours à ce que ces ateliers soient ludiques.

Pour travailler la présence au plateau, Alice Tahon demandait aux enfants en début d'atelier de venir au plateau, tour à tour, pour former un cercle. Une fois au plateau, ils et elles devaient prendre la posture de « l'acteur·ice neutre », à savoir, les deux pieds placés parallèlement dans le sol, les genoux légèrement fléchis, les épaules relâchées et le regard porté à l'horizon. Pour guider les enfants dans cette posture, Alice Tahon détaillait les différentes étapes, en leur disant, par exemple: « imaginez que des racines poussent sous vos pieds pour vous ancrer dans le sol » et « imaginez qu'un fil de marionnette vous tire depuis le haut de votre tête pour vous tenir bien droit·e ». En expliquant au moyen d'images (le corps est un arbre, un fil de marionnette tire la tête), le terme « position de l'acteur·ice neutre » semblait moins abstraite et les enfants comprenaient ce qu'il fallait ressentir dans cette position : il n'était pas juste question d'être debout, mais bien ancré dans un corps dynamique.

Pour travailler l'attention des enfants, Alice Tahon a eu recourt au jeu des « balles focus ». La règle était que la balle passe de mains en mains au rythme des répliques. A chaque réplique donnée, la balle devait être passée à la prochaine personne pour qu'elle puisse donner sa réplique et ainsi de suite. Grâce à la balle, le regard des enfants était plus précis et ils et elles étaient davantage plus attentifs et attentives à l'enchaînement des répliques.

Comme mentionné précédemment, Alice Tahon a aussi beaucoup travaillé de manière ludique la mise en mouvement du « Chœur des enfants de la Vallée ». Nous comprenons dès lors que l'enjeu de ces ateliers n'était pas tant de donner un cours théorique aux enfants, mais plutôt de leur transmettre, par la pratique, un vocabulaire théâtral et quelques notions élémentaires du travail d'acteur·ice. Ces séances d'ateliers, leur permettaient, ainsi, une fois au plateau, de mieux comprendre les directives du metteur en scène.

Ces ateliers du mercredi après-midi étaient aussi consacrés à entretenir la connaissance du texte. Les semaines de résidences étant fort espacées, il s'est avéré important de retrouver les enfants périodiquement pour s'assurer qu'ils et elles retiennent bien le texte. Ces moments de répétitions de texte n'étaient pas ce que les enfants appréciaient le plus, ainsi, une manière de leur faire répéter était de le faire dehors, dans la plaine de jeu pour leur donner la possibilité de bouger plus aisément que sur le plateau.

Lors de notre entretien, Mathias Simons explique qu'il est primordial de partager un vocabulaire commun avec les membres de l'équipe plateau afin de pouvoir dialoguer sans confusion. Il révèle, par ailleurs, que cela est précisément une des raisons pour lesquelles la Compagnie travaille aussi régulièrement avec des acteur·ices sorti·e·s de « L'École Supérieure d'Acteurs Cinéma – Théâtre » (ESACT). Il explique que collaborer avec des artistes ayant suivi une formation au Conservatoire assure un langage commun. Dans le cas du spectacle *Les Enfants de la Vallée*, le fait que les acteur·ice·s connaissent les codes dramaturgiques de la fable et du jeu dit « brechtien », a largement facilité le travail au plateau lors de la création des personnages de la Vesdre. La Compagnie explique, par ailleurs, qu'instaurer un vocabulaire commun contribue à une dynamique de travail plus horizontale. Tout le monde est sur le même pied d'égalité, partage le même langage théâtral et ainsi, se comprend plus facilement.

### **3.2 Les réalités du travail au plateau**

Le travail au plateau avec les enfants a débuté en octobre 2024, au moment de la résidence au Théâtre National, soit un mois après le début du travail au plateau avec les acteur·ice·s adultes. Il est important de mentionner qu'à ce moment une première mise en scène avait déjà été imaginée et concrétisée par les acteur·ice·s professionnel·le·s adultes.

La mise en place du calendrier de répétitions avait été réalisé de sorte que les acteur·ice·s adultes travaillent, systématiquement, la mise en scène du spectacle quelques semaines avant les résidences avec les enfants. Par conséquent, lors de ces séances de travail la présence des enfants au plateau était « hypothétique », autrement dit, les acteur·ice·s imaginaient où ils et elles allaient se placer. Il semblerait que la raison de ce travail en deux temp soit lié aux besoins de la production. La Compagnie a seulement pu dédier trois résidences d'une semaine avec les enfants. Par conséquent, l'équipe plateau a dû être efficace, les passages au plateau ont été fréquents. Pour autant, comme nous allons pouvoir l'observer au cours de cette analyse, une fois au plateau, la mise en scène s'est accommodée à la présence des enfants.

Pour des raisons pratiques, les six enfants acteur·ice·s ont été divisé·e·s en deux groupes. Ceci voulant dire qu'il existerait deux Chœurs des enfants de la Vallée, chacun composé de trois enfants. Ainsi, chaque rôle serait répété par deux enfants. Cette répartition plutôt astucieuse témoigne d'une réelle réflexion de la part de la Compagnie. Sachant qu'elle était soumise à un cadre légal vis-à-vis du travail avec les enfants, celle-ci a dû être vigilante et veiller à ce que, au moment de la tournée, les enfants ne jouent pas deux soirs d'affilée (la règle stipulant qu'il faut impérativement 14 heures d'intervalle entre deux représentations). Ainsi, avoir deux groupes permettraient de faire jouer les enfants en alternance. Par ailleurs, avoir deux enfants pour interpréter le même rôle garantissait une relève en cas d'absence. Enfin, cette répartition s'est aussi avérée pratique lors des moments de répétition. Pendant qu'un groupe répétait au plateau sous les indications du metteur en scène, l'autre groupe, pouvait soit répéter son texte avec Alice Tahon, soit jouer le rôle de public. Lors de la résidence en février, la Compagnie a pu témoigner des « bien faits » de cette répartition : alors qu'une enfant était absente, les répétitions ont pu continuer sereinement car sa binôme a pu prendre la relève.

Bien que la Compagnie ait constitué deux groupes, elle insiste sur le fait qu'elle n'avait dans aucun cas la volonté de créer une compétition entre les enfants. Les enfants ont toutes et tous joué le même nombre de fois au plateau et ont, chacun et chacune, joué devant un premier public lors des « étapes de travail » en fin de chaque résidence.

### **Exigences et adaptations**

Une fois le moment venu de travailler au plateau sous la direction du metteur en scène, la Compagnie insiste qu'elle a voulu considérer les enfants comme égaux aux acteur·ice·s professionnel·le·s. Ceci veut dire qu'au sein de la mise en scène préalablement travaillée par les acteur·ice·s professionnel·le·s, les enfants ont pu trouver leur place et ajouter « leur touche ». Mathias Simons leur donnait quelques endroits dans la mise en scène pour faire des propositions. Ceci est notamment le cas lors de la première scène. Au moment du passage de « l'avertissement », lorsque leur prénom est annoncé, les enfants présent·e·s au plateau prennent une pause qu'ils et elles ont pu choisir. Cet exemple peut paraître être un détail mais il témoigne tout de même d'une volonté de la part de la Compagnie de laisser place à l'imaginaire des enfants.

Le travail au plateau a aussi demandé de la part des enfants de se soumettre à certaines exigences qui viennent avec le métier, comme être à l'heure au plateau en costume, le texte connu. L'actrice Marie-Camille Blanchy explique :

« En règle générale, quand je travaille avec des enfants, j'essaie de travailler d'égal à égal, de mettre mon exigence au même endroit [...] je sais que j'ai tendance à avoir une exigence haute mais je valorise les enfants dès qu'ils et elles réussissent quelque chose, dès qu'ils et elles sont au bon endroit»<sup>251</sup>.

Pour l'actrice ce travail « d'égal à égal » passe aussi par la manière dont on s'adresse aux enfants. Au cours de son expérience en tant qu'artiste en ateliers, elle s'est rendu compte que, par moments, il lui arrivait d'« infantiliser » les enfants en leur parlant plus lentement ou en exagérant les explications, des choses qu'elle ne se permettrait pas avec des adultes. L'actrice confie aussi que ce n'est pas toujours facile de s'adresser à des enfants dans un contexte de travail. Il faut trouver le juste ton, savoir leur faire confiance et leur laisser une part d'autonomie tout en les accompagnant dans ce dispositif théâtral qui ne leur est pas forcément familier.

Bien que la Compagnie dit avoir soumis les enfants aux mêmes exigences que les acteur·ice·s professionnel·le·s, Mathias Simons était, tout comme Marie-Camille Blanchy, conscient que cela était « plus vite dit que fait ». Une fois au plateau, en effet, beaucoup d'adaptations ont été faites et des moyens ont été mis place pour faciliter la collaboration avec les enfants.

Un premier aménagement, qui a déjà été mentionné précédemment, a été d'aider les enfants à apprendre leur texte. Alice Laruelle, l'assistante à la mise en scène, confie lors de notre entretien :

« il est clair que leur donner un texte, leur demander de l'apprendre et venir le jouer au plateau, ça ne marche pas parce qu'il n'y a pas d'intérêt pour eux et elles à faire ça. Si un enfant n'a pas d'intérêt à faire quelque chose à part pour nous faire plaisir, en fait, ça n'a pas grand sens et surtout ça se voit et ça se sent »<sup>252</sup>.

Elle explique, par ailleurs, qu'il était primordial que les enfants comprennent ce qu'ils et elles racontaient au plateau. Il n'était pas question d'apprendre des répliques par cœur sans en comprendre le sens pour simplement les réciter mécaniquement au plateau. Il fallait que les enfants comprennent l'histoire et prennent du plaisir au plateau, que ces moments de travail soient amusants et non pas une charge.

---

<sup>251</sup> Entretien avec Marie-Camille Blanchy, Liège, 20 mai 2025.

<sup>252</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

La première phase d'apprentissage du texte dramatique, lors de la résidence d'octobre 2024, s'est avérée plus compliquée que prévu. Pour plusieurs des enfants, la lecture du texte était un grand défi. Par conséquent, Alice Tahon a dû prendre en charge l'apprentissage du texte en plusieurs étapes. Elle le leur a d'abord expliqué en définissant les mots, en trouvant des synonymes, voire même en faisant des dessins pour faciliter la compréhension de certains passages. Ensuite, étant donné que la lecture posait problème, une méthode qui s'est avérée très efficace était de répéter le texte comme une chorale : Alice Tahon donnait une réplique et les enfants la répétaient. Des moments ont aussi été dédiés lors des ateliers du mercredi après-midi. Lors de ces séances, Alice Tahon connaissait déjà mieux les enfants, leur manière d'être, elle a donc pu adapter les méthodes d'apprentissage. Elle explique :

« Ce sont des enfants. En terme de concentration, il fallait beaucoup adapter les choses. On a travaillé la mémorisation du texte, la compréhension du texte et on a essayé de travailler le plaisir de jouer, le plaisir du jeu»<sup>253</sup>.

Elle s'est rendu compte que garder une part de ludisme était primordial. Pour dynamiser cet apprentissage du texte, elle l'a transformé en jeu. Elle proposait aux enfants de répéter le texte en variant les volumes et les tonalités, leur permettant ainsi d'expérimenter et de jouer avec leur voix.

L'apprentissage du texte a aussi, en partie, été pris en charge par les acteur·ice·s adultes. Pour donner un exemple, lors de la résidence en octobre, en milieu de semaine, les enfants présentaient encore quelques difficultés face au texte. Ils et elles trouvaient cela difficile d'apprendre par cœur des phrases. Une manière pour leur donner envie de le mémoriser a été d'en faire un petit jeu qui consistait à leur demander d'enchaîner leurs répliques le plus rapidement possible, s'il y avait une hésitation, il fallait tout recommencer. Les enfants ont instantanément accepté ce défi, et cela s'est avéré plutôt productif. A la fin de la semaine, les enfants connaissaient toutes et tous leur texte. Par moments, nous pouvions même les entendre lors des moments de pause réitérer ce jeu entre eux.

Un autre défi s'est présenté au moment du passage au plateau. Les répliques apprises et comprises, suite au travail fourni par Alice Tahon, une fois au plateau, semblaient désincarnées et simplement récitées. Ceci portait préjudice au spectacle, Alice Laruelle a pu remarquer que les enfants n'arrivaient pas à « renvoyer l'histoire qu'on leur demandait de raconter»<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> Entretien avec Alice Tahon, Liège, 26 mai 2025.

<sup>254</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

Lors de notre entretien, Alice Tahon rappelle que le texte, bien qu'il soit inspiré des témoignages des enfants, a été écrit par Mathias Simons et est devenu, de ce fait, un texte dramatique à part entier. Elle explique que ce travail de réappropriation du texte par les enfants, réalisé en grande partie durant les ateliers du mercredi après-midi, a été un réel défi. Face à ce nœud, Mathias Simons a accepté que les enfants apportent des modifications. Pour les enfants, certains mots semblaient trop loin de leur phrasé habituel, trop compliqués à retenir, ainsi, ils et elles ont trouvé d'autres mots sans pour autant changer le sens du texte.

Outre les défis rencontrés lors de l'apprentissage du texte, la Compagnie a aussi fait face aux énergies variantes des enfants. Lors de la résidence d'octobre 2024, la Compagnie s'est rendu compte que pour travailler sereinement et proactivement avec les enfants, il fallait qu'elle s'adapte à leur rythme. En discutant avec Alice Tahon à propos du travail avec les enfants au plateau, elle confie :

« Ce n'était vraiment pas toujours facile pour le dire vraiment sincèrement parce qu'en effet dans les enfants ils et elles n'avaient pas les mêmes besoins, ils et elles n'avaient pas la même énergie [...] Il fallait prendre soin de tout ce petit monde avec leurs blessures, leur vécu, leur vie de famille avec tout ce que ça comporte »<sup>255</sup>.

Une journée type en résidence avec les enfants consistait à faire des passages au plateau la matinée pour travailler la mise en scène, faire des filages et l'après-midi, répéter un passage en particulier pour ajuster et détailler certains emplacements. Dans les faits, les feuilles de route (planning des journées) établies par Alice Laruelle ont systématiquement demandé des adaptations.

Pour ne citer qu'un exemple, lors de la résidence en mai 2025, Alice Tahon a remarqué que les enfants étaient vite fatigué·e·s après un filage. Les 45 minutes de jeu et de présence au plateau sous les lumières leur demandaient beaucoup de concentration et d'énergie. Ainsi, pour permettre aux enfants de se reposer, la Compagnie a aménagé une « zone calme » dans une des pièces de leurs locaux. Ainsi, entre les moments de répétition, les enfants pouvaient s'isoler du bruit et de l'agitation du plateau. Les temps de pause de midi ont aussi été rallongés pour qu'ils et elles puissent passer des moments à table avec les acteur·ice·s mais aussi de jouer dehors avant de reprendre le travail au plateau.

Toutes ces adaptations et les aménagements dans le planning n'ont pas été considérés comme des freins par la Compagnie, mais au contraire comme des bénéfices. En laissant les

---

<sup>255</sup> Entretien avec Alice Tahon, Liège, 26 mai 2025.

enfants se reposer, ils et elles étaient davantage plus concentré·e·s et prêt·e·s à travailler au plateau. Pour autant, Alice Tahon avoue que par moments :

« on sent qu'il faut remettre du cadre, qu'il faut quand même les bousculer sinon on sent qu'ils ont envie de faire la sieste tout l'après-midi. Il faut quand même un peu les mobiliser et en même temps on ne peut pas y aller par la force. Cela demande quand même beaucoup d'écoute et d'intelligence relationnelle pour savoir comment ajuster le tir en fonction d'eux»<sup>256</sup>.

Des adaptations ont dû aussi être faites au moment du tournage de « l'avertissement » lors de la résidence de mai 2025. Cette captation vidéo a nécessité un court temps de préparation : trouver le bon emplacement pour la caméra, ajuster le cadrage, s'assurer que les enfants soient bien disposés dans l'espace. Les enfants plutôt habitué·e·s à jouer au plateau, éprouvaient quelques difficultés à rester immobile pour réciter leur texte. Ce temps d'attente et l'enchainement des prises pour s'assurer d'en avoir une bonne, se sont avérés compliqués pour les enfants qui faisaient part de leur inconfort, et qui, entre les prises, gesticulaient ou s'écroulaient même au sol. Cette réaction de la part des enfants a fort étonné la Alice Tahon qui tout le long s'assurait, avec le metteur en scène et le caméraman Jonas Luyckx, que les enfants soient « confortables ». Face à ces moments de désaccord, c'est-à-dire les moments où il était compliqué pour les enfants de se plier aux demandes de la production, la Compagnie a dû retrouver un terrain d'entente avec les enfants. Davantage de temps de pauses étaient alors aménagées et Alice Tahon prenait le temps de leur rappeler que ces moments de résidences étaient autant des moments de partage que des moments de jeu au plateau pour construire un spectacle.

Bien que la Compagnie ait mis tout un cadre en place (accompagnatrice enfant, adaptation des plannings, tour de parole) pour favoriser un travail collectif qui respecte la place de chaque intervenant·e·s, cela ne l'a pas pour autant empêchée de se faire rattraper par certaines des exigences de la production. La Compagnie explique, que lors de la résidence en février, elle a fait face à de nombreuses problématiques qui ont *in fine* contribué à un léger basculement dans la dynamique de travail.

Au cours de cette deuxième résidence (février 2025), l'équipe n'était pas au complet. Il manquait un acteur professionnel de la distribution et une des enfants, ce qui a quelque peu compliqué les moments de répétitions au plateau. De plus, à la fin de la semaine, il était prévu qu'une chaîne de télévision vienne tourner un court reportage. Le tournage allait interrompre

---

<sup>256</sup> Entretien avec Alice Tahon, Liège, 26 mai 2025.

toute une après-midi de répétition au plateau, et la Compagnie, a, de ce fait dû prévoir plus de répétitions au plateau en début de semaine. Alice Laruelle explique :

« Lors de la résidence du mois de février, il y a peut-être eu plus un besoin d'exécution, qu'ils (les enfants) exécutent ce qu'on leur demandait et ça pouvait créer chez eux parfois des longueurs, des frustrations. Nous, on était beaucoup d'adultes à vouloir absolument un truc de leur part »<sup>257</sup>.

Face à ce constat, la Compagnie a été d'autant plus vigilante lors de la dernière semaine de résidence en mai 2025 pour, à nouveau, équilibrer la charge de travail et la dynamique entre les intervenant·e·s. Comme nous l'avons évoqué précédemment, c'est au cours de cette résidence que des moments d'improvisations collectives ont été organisés pour davantage souder des liens entre les acteur·ices adultes et les enfants.

### **Implications des acteur·ice·s adultes**

En détaillant le processus de travail au plateau avec les enfants, nous avons pu constater qu'il était tout autant question de travailler avec des enfants que des adultes. Les acteur·ice·s de la distribution ont rempli plusieurs rôles (animateur·ice·s lors des ateliers en école, référent·e·s au plateau pour les enfants) et ont, de ce fait, été présent·e·s lors de toutes les étapes du processus de création. Ils et elles se sont rendu·e·s disponibles pour le projet, y compris pour les enfants. Cette disponibilité s'est avérée être un gros avantage pour plusieurs raisons déjà citées (bonne dynamique de groupe, entraide) mais il faut tout de même soulever le fait que la présence des enfants au plateau a eu une incidence sur le jeu des acteur·ice·s professionnel·le·s.

Marie-Camille Blanchy explique qu'il y a toujours un « facteur d'imprévisibilité » avec les enfants, plus qu'avec les acteur·ice·s adultes professionnel·le·s. Il est vrai que lors de certaines représentations face à un public, lors des étapes de travail, les enfants oublieraient des passages de leur texte. Par conséquent, les acteur·ice·s professionnel·le·s devaient « rattraper le coup » en reprenant les répliques oubliées. Elle explique, par ailleurs, la difficulté de « chercher en finesse et en sensibilité », étant donné que les acteur·ice·s professionnel·le·s s'assuraient avant tout que l'histoire au plateau se raconte bien.

Ces éléments soulevés par l'actrice viennent apporter une nouvelle piste de réflexion vis-à-vis de la démarche de création de mise en scène en deux temps : un premier travail de mise en scène avec les acteur·ice·s professionnel·le·s et ensuite, un travail au plateau avec les enfants. Précédemment, nous avions expliqué que cette démarche de travail en deux temps avait

---

<sup>257</sup> Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.

été mise en place pour des raisons liées aux besoins de la production. La Compagnie ne possédait que trois semaines de travail avec les enfants, de ce fait, une fois au plateau, il était impératif d'être proactif. Ainsi, en ayant déjà une mise en scène travaillée, il était simplement question « d'inscrire » les enfants dedans, ce qui représentait un gain de temps considérable. Ici, prenant en considération la remarque de Marie-Camille Blanchy abordant les « facteurs d'imprévisibilité » qui viennent avec le travail avec des enfants au plateau, il semblerait que ces temps de résidence uniquement entre acteur·ice·s professionnel·le·s leur aient permis de mener une recherche artistique plus détaillée du spectacle. Lors de ces résidences (entre acteur·ice·s professionnel·le·s) le metteur en scène leur demandait de travailler des courtes improvisations pour davantage construire leur personnage, développer certains de leurs traits caractéristiques, leur démarche et phrasé. Ce travail en amont, permettait ainsi aux acteur·ice·s de se familiariser avec la mise en scène et leur personnage pour davantage être disponibles au moment du travail au plateau avec les enfants.

La Compagnie insiste tout de même sur le fait que la présence des enfants au cours de la création du projet a aussi été un réel atout pour les acteur·ice·s professionnel·le·s. Pour donner vie au personnage de Camille, Marie-Camille Blanchy explique qu'elle a beaucoup observé et étudié les enfants présents sur le projet. Tous les moments passés avec eux et elles ont nourrit son personnage et ont soudé les liens entre « Camille » et « le Chœur des enfants de la Vallée ». Les six enfants ont, par ailleurs, constitué le tout premier public pour la Compagnie. Au début de chaque résidence, les acteur·ice·s professionnel·le·s jouaient le spectacle devant les enfants pour qu'ils et elles découvrent la mise en scène. Les retours des enfants étaient aussi très importants pour le metteur en scène. Après chaque présentation, la Compagnie était à l'écoute de leurs retours. Elle s'assurait qu'ils et elles avaient bien tout compris, en leur demandant d'expliquer ce qu'ils et elles avaient vu, apprécié ou non. Suite à leurs commentaires, le metteur en scène ajustait certaines scènes.

## V. CONCLUSION

Comment la Compagnie « Les Ateliers de la Colline » construit-elle son positionnement dans le champ théâtral ? Telle est la question que nous nous sommes posés au début de ce mémoire. Pour y répondre, nous avons choisi d’analyser le processus de création de leur spectacle jeune public professionnel, *Les Enfants de la Vallée* qui a la particularité d’impliquer des enfants, tant lors de la création du projet que sur le plateau, en tant qu’acteur·ice·s.

Cette étude s’est appuyée sur une diversité de ressources : des ouvrages théoriques, des entretiens avec les intervenant·e·s sur le projet, et surtout des observations réalisées lors d’un stage de plusieurs mois effectué au sein de la Compagnie. Toutes ces données ont contribué à la rédaction de ce mémoire mêlant analyse théorique et analyse critique.

Avant d’aborder l’analyse de la création du spectacle, il était essentiel de connaître la Compagnie, son histoire et ses fondements. Issue du Théâtre de la Communauté dans les années 1970, la Compagnie des Ateliers de la Colline s’inscrit dans la lignée du Théâtre Action en collaborant avec des publics habituellement marginalisés du paysage culturel. Cette recherche théâtrale a été engagée avec des enfants, ces citoyens et citoyennes d’« âge tendre »<sup>258</sup> dont la parole est trop rarement entendue. Convaincue du pouvoir émancipateur de l’art, et du théâtre en particulier, la Compagnie a développé au fil des années des projets visant à dialoguer et créer avec les enfants : spectacles jeune public qui prennent en considération leurs problématiques, bords de scène pour discuter après les spectacles et cycles d’ateliers en milieu scolaire pour créer avec des artistes. Elle cherche ainsi à créer une « culture avec et pour les enfants », les considérant non seulement comme leur public, mais aussi comme leurs partenaires de jeu.

Depuis sa restructuration en 2019, la Compagnie poursuit une réflexion sur le travail en collectif et sur le respect et la valorisation du travail de chacun et chacune. Cette recherche s’applique autant à son organisation interne qu’à ses interactions avec les enfants. C’est au cœur des cycles « d’ateliers en école », qu’elle tente d’initier un dialogue et une réflexion entre artistes et enfants.

Ce mémoire, s’est attaché à comprendre comment la Compagnie agit et s’inscrit dans le champ théâtral, comment elle cherche à articuler ses engagements socio-politique au sein de ses créations. En choisissant d’étudier le processus de création du spectacle *Les Enfants de la*

---

<sup>258</sup> [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 11.

*Vallée*, il s’agissait d’analyser les moyens mobilisés et les méthodes adoptées par la Compagnie pour collaborer avec des enfants lors de la création d’un spectacle. Il était aussi question de confronter les objectifs initiaux avec les réalités du travail au plateau.

Pour structurer l’analyse du processus de création du spectacle, nous avons décidé de la diviser en trois axes : les dispositifs et moyens mis en œuvre par la production, les formes théâtrales (chœur et témoignages) explorées et mises en scène et pour finir, le travail au plateau avec les enfants.

Dans un premier temps, l’analyse des dispositifs et moyens mis en œuvre par la production, nous a conduit à retracer la genèse du projet. Pour le spectacle *Les Enfants de la Vallée*, la Compagnie souhaitait aborder au plateau la catastrophe des inondations de juillet 2021 en Wallonie. Elle désirait, par ailleurs, impliquer activement des enfants dans la création du spectacle tout comme sur le plateau. Cette démarche témoigne d’une réelle volonté d’inclure les enfants au sein de créations théâtrales. Afin de garantir cette inclusion, la Compagnie a mené deux cycles « d’ateliers en école » (2022- 2023 et 2023-2024) animés par des artistes professionnel·le·s. Ces ateliers ont permis aux artistes de mener une recherche artistique avec les enfants en abordant les causes et les conséquences des inondations. Ainsi, la Compagnie est parvenue à faire dialoguer le secteur scolaire avec le secteur artistique, une dynamique que le Parcours d’Éducation Culturelle et Artistique (PECA) cherche précisément à encourager depuis 2020. Pour autant, du point de vue de la Compagnie, l’intention est d’aller au-delà d’une simple rencontre entre artistes et enfants, il s’agit de collaborer avec les enfants pour co-construire une culture qui les concerne et les implique.

Lors de la sélection des enfants qui allaient participer à la suite du projet, la Compagnie a fait face à de nombreux défis : comment concilier les enjeux et exigences d’une création jeune public avec le quotidien des familles et des enfants ? Comment davantage inclure des enfants venant de milieux socio-culturels différents ? La Compagnie a mis en place un cadre dans une volonté d’accessibilité au projet : gratuité, prise en charge des déplacements, respect de la scolarité des enfants. Malgré ces efforts la Compagnie a enregistré des refus. Loin d’être perçus comme des échecs, ces refus ont nourri la réflexion de la Compagnie, qui est en perpétuelle recherche pour améliorer ses pratiques d’inclusion.

Ce projet a aussi demandé à la Compagnie de se soumettre à un cadre légal extrêmement rigoureux vis-à-vis du travail avec les enfants et les obligations du secteur jeune public. Cela a conduit à un premier compromis : le spectacle serait présenté sous deux versions, l’une uniquement avec les acteur·ice·s professionnel·le·s au plateau et l’autre avec la participation

des enfants. Ceci a impliqué une double organisation pour les répétitions : des moments de travail avec les enfants et d'autres réservés aux acteur·ice·s professionnel·le·s. La Compagnie a, par ailleurs, dû entretenir un dialogue constant avec les parents étant donné que les enfants sont mineur·e·s, toutes les décisions devaient être validées par les parents, ajoutant une dimension supplémentaire à la coordination du projet et l'engagement d'une accompagnatrice pour les enfants.

Au cours de notre analyse, nous avons aussi observé que la Compagnie a choisi de collaborer avec des acteur·ice·s sorti·e·s du Conservatoire de Liège (ESACT). Ce choix n'est pas anodin étant donné qu'une grande partie de l'équipe interne de la Compagnie a été formée à l'ESACT. Cela a permis d'avoir un vocabulaire théâtral commun et ainsi facilité le travail au plateau. Ceci traduit aussi une manière dont la Compagnie tisse des liens au-delà du secteur jeune public. Mathias Simons, le metteur en scène, a par ailleurs collaboré avec l'écrivaine Caroline Lamarche pour l'écriture du texte dramatique du spectacle, témoignant à nouveau qu'elle construit autour d'elle.

Nous avons aussi noté que le spectacle est non seulement programmé dans des Centres Culturels mais aussi au Théâtre de Liège, Théâtre de Namur et Théâtre National où il est programmé au même titre qu'un spectacle « tout public » avec un horaire en soirée. Ceci met en lumière les divers circuits de diffusion qu'entretient la Compagnie<sup>259</sup>.

Dans un second temps, notre analyse s'est portée sur les formes théâtrales explorées et mises en scène, en particulier celles du chœur et du témoignage, deux formes qui connaissent aujourd'hui un regain d'intérêt sur les scènes contemporaines. Un développement théorique s'est avéré nécessaire pour mieux comprendre les usages qu'en a fait la Compagnie.

En retracant l'histoire du chœur, nous avons mis en lumière son lien intrinsèque avec la tragédie grecque, ses divers fonctions et sa portée symbolique en tant que représentation du collectif. Nous avons aussi observé son réemploi dans les années 1920, notamment dans le contexte de la révolution bolchevique, où le chœur est devenu outil de propagande au service d'un idéal collectif.

En mettant en scène le chœur dans le spectacle *Les enfants de la Vallée*, la Compagnie réactive consciemment cet héritage. Dans le spectacle, le Chœur des enfants de la Vallée est tantôt narrateur, tantôt témoin renouant ainsi avec ses racines tragiques. En confiant la narration

---

<sup>259</sup> [Les Ateliers de la Colline], « La fabrique d'un art avec les enfants. Le travail socio-théâtral des Ateliers de la Colline » dans *CERTES*, n°1, nd., <https://certes.phl-lab.uliege.be/la-fabrique-dun-art-avec-les-enfants/>, n.p.

de l'histoire au Chœur, la Compagnie, s'inscrit également dans une tradition brechtienne : le public est tenu à distance, invité à questionner. L'objectif n'est pas de susciter la compassion mais de faire émerger une pensée critique.

Le choix de mettre en scène un Chœur d'enfants est hautement significatif pour la Compagnie. Le *Chœur des enfants de la Vallée* se présentant comme une « société civile d'enfants » devient le relais de tous les enfants touchés par les inondations. Le Chœur met sa parole au service d'un propos politiquement engagé. Ainsi, à travers ce dispositif la Compagnie réaffirme ses engagements : écouter et faire entendre la parole des enfants, les acteur·ice·s du monde de demain. Toutefois, une question subsiste : ces paroles sont-elles réellement le fruit de la pensée des enfants ? La Compagnie semble timidement consciente qu'il a toujours un peu de surplomb dans sa démarche. Bien qu'elle cherche de travailler d'égal à égal et de partir de la parole des enfants, Mathias Simons souligne que les enfants ne se posent pas d'emblée des questions relatives au climat ou aux injustices sociales. Il est souvent nécessaire d'amorcer la discussion, mais une fois celle-ci enclenchée, la Compagnie veille à instaurer un véritable dialogue.

Cette volonté de prendre en considération la parole des enfants fait directement écho au travail documentaire entrepris par la Compagnie en amont du projet de création. Sur trois ans, la Compagnie est partie à la rencontre d'enfants ayant vécu les inondations. Ces témoignages ont nourri l'écriture du texte dramatique, mais ont aussi été montés en une capsule audio diffusée lors de la deuxième partie du spectacle. Le tri et les découpages opérés au sein des témoignages a soulevé la question de comment la Compagnie (re)travaille parole des enfants. En l'inscrivant dans une démarche artistique, la Compagnie considère cette parole des enfants comme une parole théâtrale, un matériau source contribuant à la réalisation du spectacle.

Nous avons aussi pu argumenter que la capsule audio, faisant irruption au cours de la histoire se présente comme un document scientifique. Ceci n'est pas sans rappeler le théâtre politique et notamment le travail d'Erwin Piscator. Là aussi l'intention est claire : dépasser le registre compassionnel. Le spectacle comporte aussi une dimension didactique assumée : il s'agit de renseigner son public sur les inondations de l'été 2021 en Wallonie mais aussi, plus largement sur les conséquences du dérèglement climatique. La Compagnie affirme un positionnement à la fois artistique, social et politique : elle désire faire agir et réagir son public.

Dans un troisième temps, nous avons analysé le processus de création au plateau avec les enfants. Pour cette partie, les entretiens menés auprès des intervenant·e·s sur le projet ont été essentiels. Leur parole a pu être confrontée aux réalités observées sur le terrain.

Cette création a exigé une organisation rigoureuse et un dialogue constant entre tous les intervenants et toutes les intervenantes du projet : artistes, équipe de production, parents et enfants. Comme nous avons pu le constater « travailler en collectif » est une démarche qui se construit, et il faut œuvrer pour qu'elle prenne forme. Pour cela, la Compagnie a mis en place divers moyens et méthodes afin de favoriser un travail d'égal à égal avec les enfants. Elle a notamment engagé une « coach enfants » pour accompagner les enfants et les familiariser avec les exigences d'une création théâtrale professionnelle. La Compagnie a également pris le temps d'établir un vocabulaire commun, permettant de transmettre certaines notions théoriques du métier d'acteur·ice aux enfants. Elle a, par ailleurs, veillé à instaurer une dynamique de groupe, à créer des liens entre adultes et enfants. Tout cela a demandé un temps considérable et une implication totale de la part des acteur·ice·s professionnel·le·s.

Concilier les enjeux de la Compagnie et les attentes de la production avec les besoins et les rythmes des enfants, a nécessité plusieurs compromis : ajustement du planning, réduction de la charge du texte pour les enfants, adaptation des méthodes de travail. Tout ceci nous amène à nous demander si cette démarche de création collective impliquant les enfants, est durable. La Compagnie pourrait-elle réitérer l'expérience ? Pour la Compagnie ce spectacle s'inscrit dans une démarche de recherche artistique mais aussi humaine. Pour elle il ne s'agissait pas seulement de créer et produire un spectacle avec des enfants, mais aussi d'interroger les méthodes et moyens nécessaires pour y parvenir. Comme l'a souligné Alice Laruelle, assistante à la mise en scène, l'enjeu était d'inclure les enfants tout au long du processus de création, et cela dès le début.

En étudiant ce travail au plateau, nous avons pu identifier les différents dispositifs mis en place par la Compagnie pour impliquer les enfants : ateliers du mercredi, planning adapté, présence d'une « coach enfants ». Toutefois, le rôle des enfants au moment de la création au plateau est resté quelque peu difficile à définir. Pour des raisons liées aux contraintes de la production, le travail au plateau s'est déroulé en plusieurs phases et les acteur·ice·s enfants sont intervenu·e·s dans un second temps. Leur contribution artistique a donc, une fois au plateau, été moindre même si les enfants sont à l'origine de deux textes prononcés au cours du spectacle.

Arrivée au terme de notre analyse, si l'étude du processus de création du spectacle *Les Enfants de la Vallée* selon trois axes pouvait sembler, de prime à bord, mécanique voire artificielle, elle s'est révélée pertinente. En structurant notre réflexion autour de ces trois dimensions, nous avons pu appréhender toutes les composantes de ce projet de manière approfondie. Il était essentiel de rappeler que la création d'un spectacle ne se limite pas aux

répétitions au plateau ni même à l'œuvre finale : c'est un processus qui connaît différentes phases, impliquant l'intervention de nombreuses personnes (artistes, technicien·ne·s, et dans ce cas-ci, parents et enfants) qui dialoguent et se nourrissent mutuellement. C'est une affaire de construction.

De la même manière, la place qu'occupe la Compagnie dans le secteur théâtral est le fruit d'une construction, nourrie par plus de quarante ans de recherche, de travail, de rencontres et de collaborations, avec artistes et enfants, professionnel·le·s et amateur·ice·s. Il convient cependant de souligner qu'un positionnement artistique peut changer, évoluer. Ainsi, ce mémoire mené en 2024-2025 ne constitue qu'un point d'ancrage, un moment donné dans le parcours de la Compagnie.

Pour conclure, nous pouvons revenir à la phrase énoncée par Mathias Simons et reprise au début de ce mémoire : « Les Ateliers de la Colline ne font pas du théâtre jeune public, ils font du théâtre pour questionner la société à partir de la problématique de l'enfant »<sup>260</sup>.

Après avoir étudié le processus de création et analysé la démarche entreprise par la Compagnie, il apparaît que cette affirmation ne traduit pas un rejet du statut de « Compagnie jeune public ». Au contraire, la Compagnie se revendique sur son site internet comme étant « une des compagnies pionnières du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en Belgique »<sup>261</sup>. Par ailleurs, elle est également reconnue comme telle dans son contrat-programme et répertoriée ainsi au CTEJ. Les Ateliers de la Colline bénéficient donc des subventions du secteur jeune public et se conforme aux contraintes et règlementations dudit secteur.

Nous pouvons dès lors considérer que cette déclaration met en lumière que la Compagnie a une volonté de dépasser les cadres habituels du théâtre jeune public. Elle réaffirme faire du théâtre « pour permettre le débat, la contradiction et la démocratie »<sup>262</sup>, qu'elle tente faire de cet art un outil pour « construire symboliquement de nouvelles manières de vivre ensemble pour les enfants »<sup>263</sup>. Évoluant aux rythmes des nouvelles problématiques qui touchent les jeunes (surconsommation des médias, isolement) la Compagnie ne cesse de chercher de nouveaux

---

<sup>260</sup> [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013, p. 11.

<sup>261</sup> Site internet de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », <https://ateliersdelacolline.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.

<sup>262</sup> Contrat programme de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », projet d'activité (2024 – 2028), Liège, 2024.

<sup>263</sup> Simons Mathias « Créer collectivement aux Ateliers de la Colline. Héritage et nouvelles perspectives » dans *CERTES*, n°1, nd., <https://certes.phl-lab.uliege.be/creer-collectivement-aux-ateliers-de-la-colline/>, n.p.

moyens et procédés pour davantage considérer les défis auxquelles les enfants font face, tout en essayant de les inclure au sein de leur créations artistiques.

Nous pouvons conclure que la Compagnie occupe un positionnement singulier dans le champ théâtral. Sa démarche, à la fois artistique et politiquement engagée est au cœur de chacun de ses projets, qu'il s'agisse d'un spectacle, d'un festival ou d'une formation. La Compagnie entretient un dialogue avec divers secteurs culturels et institutionnels, tout en restant en tension avec les cadres du théâtre jeune public. Cette mise en tension semble être une force, la Compagnie semble vouloir décloisonner ces divers secteurs, tisser des liens et construire un réseaux où écoles, institutions, professionnel·le·s et amateur·ice·s. se rencontrent et collaborent

## VI. BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages

- Bertolt Brecht, *Théâtre Épique, Théâtre Dialectique*, Paris, L'Arche Éditeur, 1999.
- Bettens Ludo et al., *Pour une démocratie culturelle. Actualité(s) de Marcel Hicter*, Mons, Éditions du Cerisier, vol. 1, 2024.
- Biot Paul (dir.), *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, Mons, Éditions du Cerisier, 2006.
- Colasse Sarah, Desmarts Michel et Lansman Emile (dir.), *Théâtre (et) jeune public en Belgique francophone. Mémoires, Analyses, enjeux*, Roubaix, Éditions l'Harmattan, 2016.
- De Bodt Roland et Fafchamps Claude (dir.), *Jean Hurstel, pour une autre action culturelle*, Éditions du Cerisier, 2020.
- Deldime Roger, *Le temps des bâtisseurs. Le théâtre jeunes publics en Belgique Francophone de 1980 à 2000*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman éditeur, 2010.
- Derrida Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, Éditions de l'Herne, 2005.
- Derrida Jacques, *Demeure, Maurice Blanchot*, Paris, éd. Galilée, 1998.
- Faramond (de) Julie, *Pour un théâtre de tous les possibles. La revue Travail théâtral (1970 – 1979)*, Montpellier, éd. L'entretemps, 2010.
- Fix Florence, Toudoire-Surlapierre Frédérique, *Chœur dans le théâtre contemporain (1970 – 2000)*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, (coll. « écritures »), 2009.
- Lebeau Suzanne, *Trois petites sœurs*, Montreuil, éd. Théâtrales Jeunesse, 2017.
- [Les Ateliers de la Colline], *Les Ateliers de la Colline : 30 ans de créations théâtrales : 1981 – 2011*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman : Emilie & Cie., 2013.
- Maier-Schaeffer Francine, Page Christiane et Vaissié Cécile (dir.), *La Révolution mise en scène*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
- Nietzsche Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Genève, Éditions Gonthier, 1964.
- Piscator Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche Éditeur, 1972.
- Vasseur-Legangneux Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne, une utopie théâtrale*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.
- Weiss Peter, *L'Instruction*, Paris, L'Arche Éditeur, 2023.
- Wiewiora Annette, *L'ère du témoin*, Paris, éd. Hachette Littératures, (coll. « Pluriel, Histoire), 1998.

### Dictionnaire

- Le Petit Robert de la langue française, « témoignage », édition 2017, Paris.

## Articles

- Aramentano Nicoletta, « Le théâtre contemporain a-t-il un chœur ? La rédemption mouawadienne d'un dispositif refoulé » dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2, 2020, pp. 86-105.
- Aunoble Eric, « Le Proletkult, ou la culture des masses » dans *Campus*, n° 130, 2017, pp. 36-41.
- Bauchamp Hélène et Dreyer Sylvain, « L'art d'agit-prop : révolution et idéologie au théâtre et au cinéma » dans *Slavica Occitania*, n° 57, 2023, pp. 11-26.
- Bourdieu Pierre, « L'objectivation participante », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 150, pp. 43-58.
- Bouvier David, « Mémoire de la cité et mémoire de la tragédie », dans *Études de Lettres*, n°1, 2018, pp. 81-98.
- Brahy Rachel, « L'engagement de participants dans un atelier de théâtre-action : ethnographie d'une co-présence bienfaisante » dans *Au Prisme du Jeu*, 2015, pp. 191-2004.
- B.S, « Le Théâtre Prolétarien de Belgique et Aragon » dans L'Erita, <https://louisaragonelsatriolet.fr/wpcontent/uploads/sites/37/archive/rech/theatreprol.pdf>, [n.d.], dernière consultation le 30 juillet 2024, n.p.
- Chénetier-Alev Marion, « Le théâtre brechtien et son héritage », dans *En scènes*, <https://fresques.ina.fr/en-scenes/parcours/0010/le-theatre-brechtien-et-son-heritage.html> [n.d.], dernière consultation le 30 juillet 2024, n.p.
- Corbier Christophe, « Nietzsche, Brecht, Claudel : Roland Barthes face à la tragédie musicale grecque » dans *Revue de Littérature Comparée*, n°353, 2015, pp. 5-28.
- Dangel Jacqueline, « Monodies et chœurs dans la Médée de Sénèque: une métrique stylistique » dans *Vita Latina*, n°162, 2001, pp. 11-21.
- Deblecker Florent, « 1946 : le traité belgo-italien sur le charbon », dans *Province de Liège*, [https://www.provincedeliege.be/sites/default/files/media/524/EPL\\_Debout\\_Citoyen\\_FICHEH\\_5.pdf](https://www.provincedeliege.be/sites/default/files/media/524/EPL_Debout_Citoyen_FICHEH_5.pdf), [n.d.], dernière consultation le 30 juillet 2024, n.p.
- Delhalle Nancy, « “ Entrer en scène ” : éléments pour une analyse de l'émergence des agents du champ théâtral belge » dans *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n°63, 2011, pp. 75-90.
- Desmarests Michel, « Le jeu théâtral avec la jeunesse, pour une littérature incarnée » dans *Études Théâtrales*, n°76-77, 2025, p. 105-114.
- Diaz Sylvain, *et al.*, « Mettre en scène l'évènement. Tretiakov, Weiss, Brecht, Gatti, Vinaver, Paravidino, Jelinek... », dans *Études Théâtrales*, n°38-39, 2007, pp. 82-93.
- Girard Marie-Josée, *et al.*, « Le chercheur et son expérience de la subjectivité : une sensibilité partagée » dans *Spécificités*, n°8, 2015, pp. 10-20.

- Grégoire Sylvie, « Ca bouge depuis 30 ans aux Ateliers de la Colline » dans *Culture Université de Liège Archive*, [septembre 2013], [https://culture.uliege.be/jcms/prod\\_1379015/fr/ca-bouge-depuis-30-ans-aux-ateliers-de-la-colline?part=1](https://culture.uliege.be/jcms/prod_1379015/fr/ca-bouge-depuis-30-ans-aux-ateliers-de-la-colline?part=1), dernière consultation le 30 juillet 2025, pp. 1-2.
- Guihard Lauriane, « Le Chœur dans Cléopâtre captive d’Étienne Jodelle, entre espace intérieur et espace public » dans *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*, vol. 1, n°1, 2016, n.p.
- Ivernel Phillippe, « D’une époque à l’autre, l’usage du document au théâtre. Quelques stations, quelques questions » dans *Études Théâtrales*, n° 50, 2011, pp. 11 – 25.
- Kempf Lucie, « Le théâtre d’agit-prop en URSS (1918-1930) », dans *Slavica Occitania*, n°57, 2023, pp. 29-44.
- Klimis Sophie, « L’engagement citoyen à l’épreuve de la scène. Le Projet Sophocle de Wajdi Mouawad : réenchanter l’ami déchu et éduquer la jeunesse » dans *Tumultes*, n°42, 2014, pp. 123 – 134.
- Lalonde Jean-François, « La participation observante en sciences de la gestion : plaidoyer pour une utilisation accrue » dans *Recherches qualitatives*, vol. 32, n° 2, 2013, pp. 13 – 32.
- Le Corre Elisabeth, « “Et nous voilà comme le chœur antique” : les avatars du chœur dans le théâtre de Jean Anouilh », dans *Études Littéraires*, vol. 41, n°1, 2010, pp. 115-127.
- Le Guen-Pollet Brigitte, « Théâtre et cités à l’époque hellénistique ». « Mort de la cité » - « Mort du theatre » ? » dans *Revue des Études Grecques*, n° 108-1, 1995, pp. 59-90.
- [Les Ateliers de la Colline] , « La fabrique d’un art avec les enfants. Le travail socio-théâtral des Ateliers de la Colline » dans *CERTES*, n°1, n.d., n.p., <https://certes.phl-lab.uliege.be/la-fabrique-d-un-art-avec-les-enfants/>, dernière consultation le 30 juillet 2025.
- Mahut Jérémy, « Le théâtre-témoignage, des auteurs pris entre désir d’authenticité et volonté d’agir », dans *Double jeu Théâtre/Cinéma*, n°6, 2009, pp. 83- 94.
- Marcelis Anne-Dolores, « Culture du mouvement et idéologies : danses de groupe et chœurs parlés dans la Belgique de l’entre-deux-guerres » dans le catalogue en ligne du « *CarHop* »,[https://www.carhop.be/images/Mouvement\\_et\\_idéologies\\_A.D.MARCELIS\\_2007.pdf](https://www.carhop.be/images/Mouvement_et_idéologies_A.D.MARCELIS_2007.pdf), dernière consultation le 30 juillet 2025, pp. 1-8.
- Mégevand Martien, « L’éternel retour du chœur » dans *Littérature*, n°3, 2003, p. 105-122.
- Minhut Anca, « Les fonctions du chœur dans la tragédie grecque » dans *Universitatae Ovidis University Press*, vol. 5, n° 1, 2019, pp. 179- 183.
- Mni Patricia « Seraing, son passé industriel prestigieux et ses bonnes adresses », [13 mai 2018], dans *RTBF*, <https://www.rtbf.be/article/seraing-son-passe-industriel-prestigieux-et-ses-bonnes-adresses-9888954>, dernière consultation le 14 avril 2025, n.p.

- Moreau Didier, « Le feu où jeu et réalité fusionnent », les enfants au théâtre avec Asja Lacis et Walter Benjamin » dans *Le Télémaque*, n°61, 2022, pp. 147-164.
- Napoli Gabrielle, « Poétiques du témoignage » dans *Roman 20-50*, n°2, 2011, pp. 141-154.
- Neumayer Michel, « Théâtre et pédagogie : L'exemple de Bertolt Brecht » dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n°15-16, 1977, pp. 79-100.
- Rykner Arnaud, « Théâtre-témoignage/Théâtre-testament » dans *Études théâtrales*, n° 51-52, 2011, pp. 165 – 171.
- Simons Mathias « Créer collectivement aux Ateliers de la Colline. Héritage et nouvelles perspectives » dans *CERTES*, n°1, nd., n.p., <https://certes.phl-lab.uliege.be/creer-collectivement-aux-ateliers-de-la-colline/>, dernière consultation le 30 juillet 2025.
- Solidaki Ioanna « Le témoignage intime et politique mis en scène dans la trilogie sur l'Europe de Milo Rau », dans *A Contrario*, n°30, 2020, pp.93-110.
- Soulé Bastien « Observation participante ou participation observante ? Usages et justifications de la notion de participation observante en sciences sociales » dans *Recherches qualitatives*, vol. 27, n°1, 2007, pp. 127 – 140.
- Stieg Gerald, « Canneti et Brecht, ou “ ils n'arrivent pas à chanter en chœur...” » dans *Austriaca*, n°12, 1981, pp. 183-208.
- Tillard Michel, « La tragédie grecques » dans *Philo-Lettres*, <https://philo-lettres.fr/grec-ancien/litterature-grecque-chronologie/tragedie-grecque/>, n.p., dernière consultation le 30 juillet 2025.
- Wangermée Robert, « Esthétique et technique du chœur parlé », dans *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, Tome 8, n°1-6, 1997, pp. 129-167.

## Travaux universitaires

- Block Marianne, *Le théâtre pour la jeunesse et les « Ateliers de la Colline »*, Mémoire, Université de Liège, Liège, 1989.
- Feltz Julie, *Théâtre jeune public en Belgique francophone : histoire et devenir d'une spécificité*, Thèse de Doctorat, Université Catholique de Louvain, Louvain La Neuve, 2023.
- Léger Richard, *Le choeur: de la conscience collective à la conscience individuelle. Exploration de la choralité*, Thèse de Doctorat, Université d'Ottawa, Ottawa, 2008.
- Masqueray Paul, *Théories des formes lyriques de la tragédie grecque*, Thèse de Doctorat, Présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Paris, 1895.
- Zammit Mélanie, *La dramaturgie des séquences finales dans les tragédies d'Eschyle*, Thèse de Doctorat, Sorbonne Université, Paris, 2021.

## Ressources en ligne, sites internet

- Site internet de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », <https://ateliersdelacolline.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet de la Compagnie « Le Théâtre de la Communauté », <https://theatredelacommunaute.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet du « Collectif Mensuel »<https://www.collectifmensuel.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet de la Compagnie « Espèce de... »,  
<https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=compagnie+esp%C3%A8ce+de&ie=UTF-8&oe=UTF-8>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet du Centre Scénique Jeunes publics de Bruxelles « Pierre de Lune », <https://www.pierredelune.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet de la « Chambre des théâtres pour l'enfance et la jeunesse » (CTEJ) , <https://ctej.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet « Culture Uliège », [https://culture.uliege.be/jcms/cdu\\_5085/fr/accueil](https://culture.uliege.be/jcms/cdu_5085/fr/accueil), dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet de la Fédération Wallonie Bruxelles, [https://www.culture.be/nc/detail-article/?tx\\_cfwarticlefe\\_cfwarticlefront%5Baction%5D=show&tx\\_cfwarticlefe\\_cfwarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx\\_cfwarticlefe\\_cfwarticlefront%5Bpublication%5D=4393&cHash=c078ebf359521f2e68d7fe374554bead](https://www.culture.be/nc/detail-article/?tx_cfwarticlefe_cfwarticlefront%5Baction%5D=show&tx_cfwarticlefe_cfwarticlefront%5Bcontroller%5D=Document&tx_cfwarticlefe_cfwarticlefront%5Bpublication%5D=4393&cHash=c078ebf359521f2e68d7fe374554bead), dernière consultation 30 juillet 2025.
- Site internet « IMAG'EST »<https://www.image-est.fr/itineraires-le-bassin-siderurgique-liegeois-1146-104-0-0.html>, dernière consultations le 30 juillet 2025.
- Site internet du Parcours d'Éducation Culturelle et Artistique (PECA), <https://www.peca.be>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet du Théâtre National Wallonie Bruxelles, <https://www.theatrenational.be/fr/>, dernière consultation le 29 juillet 2025.
- Site internet de « La Marlagne », » <https://lamarlagne.cfwb.be/a-propos/>, dernière consultation le 30 juillet 2025.
- Site internet de Caroline Lamarche, <https://carolinelamarche.com>, dernière consultation le 30 juillet 2025.

## Sources inédites

- Entretien avec Alice Laruelle, Liège, 16 mai 2025.
- Entretien avec Alice Tahon , Liège, 26 mai 2025.
- Entretien avec Marie-Camille Blanchy, Liège, 20 mai 2025.
- Entretien avec Mathias Simons, Liège, 16 mai 2025.

## **Ressources fournies par la Compagnie « Les Ateliers de la Colline »**

- Capsule audio des témoignages des enfants, Liège, 2024.
- Contrat programme de la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », projet d’activité (2024 – 2028), Liège, 2024.
- Compte rendu de la « Journée de transmission et discussion, 9 et 10 décembre » organisée par la Compagnie « Les Ateliers de la Colline », Liège, 2024.
- Entretiens menés par Mathias Simons, Liège, juin 2023– février 2024.
- Texte dramatique « Les Enfants de la Vallée », Mathias Simons, Liège, 2024.

## **Réglementations**

- Réglementation du travail des enfants, dans *Emploi Belgique*,  
[https://emploi.belgique.be/fr/themes/reglementation-du-travail/la-reglementation-du-travail-des-enfants#toc\\_heading\\_1](https://emploi.belgique.be/fr/themes/reglementation-du-travail/la-reglementation-du-travail-des-enfants#toc_heading_1), n.p.

# TABLE DES MATIÈRES

Remerciements

Avertissements

Sommaire

I.	Introduction .....	1
1.	Genèse de ce mémoire .....	1
2.	Problématiques de ce mémoire .....	4
II.	Méthodologie .....	6
III.	Le spectacle <i>Les Enfants de la Vallée</i> dans la trajectoire de la Compagnie <i>Les Ateliers de la Colline</i> .....	11
1.	Historique de la Compagnie .....	11
2.	Le spectacle Les Enfants de la Vallée .....	18
IV.	Analyse du processus de création du spectacle <i>Les Enfants de la Vallée</i> .....	21
1.	Les dispositifs .....	21
1.1.	Genèse du projet .....	21
	Les ateliers (2021-2024) .....	21
	La résidence à La Marlagne .....	25
	La sélection des enfants acteur·ice·s .....	26
1.2.	Écriture du texte dramatique .....	29
1.3.	Aspects logistiques et organisationnels du travail au plateau avec des enfants .....	30
	Cadre légal .....	30
	Mise en place des calendriers .....	32
	L'engagement d'une « coach enfants » .....	33
2.	Les formes théâtrales .....	34
2.1.	Le chœur, une histoire de plusieurs siècles .....	34
2.2.	Le Chœur des enfants de la Vallée .....	43
2.3.	Le témoignage au théâtre .....	48
2.4.	Le témoignage des enfants de la Vallée .....	53
	La récolte des témoignages .....	54
	La mise en scène des témoignages .....	57
3.	Le processus de création au plateau avec les enfants .....	60
3.1.	Travailler en collectif : inclure et s'adapter .....	62
	Faire groupe .....	62
	Établir un cadre de jeu .....	66
	Instaurer un vocabulaire commun .....	67
3.2.	Les réalités du travail au plateau .....	69
	Exigences et adaptations .....	70
	Implication des acteur·ice·s adultes .....	75
V.	Conclusion .....	77
VI.	Bibliographie .....	84