



HAL
open science

Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement

Sandrine Le Pors, Marie Bernanoce

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors, Marie Bernanoce. Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement. , n°87, 2015, 10.4000/recherchestravaux.750 . hal-03991048

HAL Id: hal-03991048

<https://hal.science/hal-03991048>

Submitted on 3 Feb 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



87 | 2015

Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement

Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors (dir.)



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/750>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.750](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.750)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

ISBN : 978-2-84310-314-8

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors (dir.), *Recherches & Travaux*, 87 | 2015, « Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement » [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 02 novembre 2021. URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/750> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.750>

Recherches & Travaux

n° 87

Entre théâtre et jeunesse,
formes esthétiques d'un engagement

Aurélie ARMELLINI

Pierre BANOS-RUF

Marie BERNANOCE

Johanna BIEHLER

Corinne FRASSETTI-PECQUES

Suzanne LEBEAU

Sandrine LE PORS

Sibylle LESOURD

Nathalie PAPIN

Astrid PERSYN

Mirella PIACENTINI

Nathalie RANNOU

REVUE DE L'ÉQUIPE DE RECHERCHE Litt&Arts

DIRECTEURS DE LA PUBLICATION : CLAUDE COSTE et BERTRAND VIBERT

Recherches & Travaux, à l'origine revue de l'UFR de Lettres classiques et modernes, est devenue en 2006 la revue de l'Équipe de recherche Traverses 19-21 (E.A. 3748), qui fédérait quatre Centres de recherche. Dans une perspective moderne et contemporaine, la revue consacre ses « recherches et travaux » à la langue et à la littérature françaises et francophones du XIX^e siècle au XXI^e siècle, à la littérature comparée, aux relations entre la littérature et les arts, et à la didactique de la littérature et aux arts du spectacle. En 2014, Traverses 19-21 a fusionné avec les autres équipes de recherche de l'UFR pour constituer l'Équipe de recherche Litt&Arts. La revue regroupe désormais les domaines des sous-équipes CHARNIÈRES, CINESTHEA, ÉCRIRE et Litextra.

Chaque numéro est thématique et centré sur une question de langue et littérature et/ou d'esthétique.

CHARNIÈRES - Lumières, altermodernité, études romantiques et stendhaliennes

CINESTHEA - Cinéma, Esthétique, Théâtre, Arts de la scène

ÉCRIRE - Écritures et représentations, XIX^e-XXI^e siècles

Litextra - Littératures, expériences, transmission

CONSEIL DE RÉDACTION

Bernadette Bost (Lyon 2 ; XX^e siècle, Arts du spectacle)

Didier Coureau (Grenoble 3 ; Cinesthea, cinéma)

Silvia Disegni (université de Naples ; XIX^e siècle)

Christian Doumet (Paris 8 ; XX^e siècle, Écrire, poésie)

Brigitte Ferrato-Combe (Grenoble 3 ; XX^e siècle, Écrire, Littérature et peinture)

Pierre Glaudes (Paris 4 ; XIX^e siècle, Écrire)

Alain Guyot (université de Lorraine ; XIX^e siècle)

Anne Jeannin-Vibert (Inspection générale ; Litextra)

Joseph Jurt (université de Fribourg ; XX^e siècle)

Khedidja Khelladi (université d'Alger)

Thomas Klinkert (université de Zurich ; XIX^e-XX^e siècles)

Jean-François Louette (Paris 4 ; XX^e siècle, Écrire)

Catherine Mariette (Grenoble 3 ; XIX^e siècle, Charnières)

Jean-François Massol (Grenoble 3 ; Litextra)

Anne-Marie Monluçon (Grenoble 3 ; Écrire, Littérature comparée)

Gilles Philippe (université de Lausanne ; Langue et style, Écrire)

Séverine Ruset (Grenoble 3 ; Cinesthea, théâtre)

Anna Saignes (Grenoble 3 ; Écrire, Littérature comparée)

RENSEIGNEMENTS ET COMMANDES

REVUES / ELLUG

Université Stendhal – BP 25 38040 Grenoble cedex 9

Tél. 04 76 82 43 75 / Fax : 04 76 82 41 12

Courriel : Brigitte.Pautasso@u-grenoble3.fr

<http://w3.u-grenoble3.fr/ellug>

Frais d'expédition pour la France métropolitaine : 2,50 € pour le premier ouvrage,
1 € pour les suivants. Pour les autres destinations se renseigner

Règlement : chèque bancaire ou postal libellé à l'ordre de :

M^{me} l'Agent comptable de l'université Stendhal

Vous pouvez aussi commander cette revue chez votre libraire ou auprès de FMSH-diffusion,
18-20 rue Robert Schuman – 94220 Charenton-le-Pont – France

Tél. (0033-01) 53 48 56 30 – Fax (0033-01) 53 48 20 95

ou directement en ligne sur Le Comptoir des presses d'universités :

<http://www.lcdpu.fr>

*Entre théâtre et jeunesse,
formes esthétiques d'un engagement*

Textes recueillis et présentés par Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors

2015

UNIVERSITÉ STENDHAL - GRENOBLE 3

2016

n° 88 *Lotium et l'écriture*

n° 89 *Les écrivains voyageurs polonais (XIX^e-XXI^e siècles)*

Il fut un temps, celui des Trente Glorieuses, où l'on affirmait qu'il y avait du meilleur dans le pire. Aujourd'hui, le théâtre ne cesse de dire qu'il y a du pire dans le pire. S'adresser aux jeunes c'est leur dire que dans ce pire, il y a du meilleur, et ce n'est pas de l'opportunisme. En fin de compte, il vaut mieux vivre que mourir : le problème quand on sera mort, c'est qu'on ne sera pas informé du pire ! Il ne s'agit pas de cacher le monde aux jeunes, mais de rester dans l'énergie et de donner de l'air. Telle est bien la raison d'être de l'intérêt actuel des adultes pour ce répertoire.

Jean-Claude GRUMBERG

En fait, on pourrait dire que mes histoires se situent toujours le matin. Même si c'est le soir ou la nuit que ça se passe, l'état d'esprit, c'est le matin, au commencement de la journée.

Philippe DORIN

Marie BERNANOCE
Univ. Grenoble Alpes
UR LITT&ARTS (LITEXTRA, CINESTHEA)

Sandrine LE PORS
Université d'Artois, « Textes et cultures » (équipes « Littérature et cultures
de l'enfance », Centre Robinson et « Praxis et esthétique des arts »)

Une part du théâtre qui s'ouvre à la recherche

Une histoire, des questions au présent

C'est dans les années 1930 que Léon Chancerel, ami de Stanislavski, dont il fut en France le premier traducteur, fonda à Paris le premier théâtre d'art pour les enfants, en un geste notable. Mais c'est après la Seconde Guerre mondiale que le théâtre pour les jeunes, en France, vécut une forte expansion lorsque s'y intéressèrent aussi Jean Vilar ou Jacques Copeau, en association avec l'actrice Suzanne Bing.

En 1957, Léon Chancerel et Rose-Marie Moudoues fondèrent l'ATEJ (Association du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, futur centre français de l'ASSITEJ). Lors du festival d'Avignon de 1969, Catherine Dasté (fille de Jean Dasté et de Marie-Hélène Dasté, dite Maiène, elle-même actrice, costumière et fille de Jacques Copeau), fut programmée par Vilar pour des spectacles jeune public comme *L'Arbre sorcier* ou *Jérôme et la tortue*, qu'elle avait écrits avec des enfants. En 1973, ce fut la création par Jack Lang et Antoine Vitez d'un éphémère Théâtre national des enfants, à Chaillot.

De cette époque, Sibylle Lesourd rend compte dans ce volume, à la fois pour la France et pour l'Italie, en montrant combien le travail d'animation, dont Catherine Dasté est une figure, a pu constituer « une préhistoire du théâtre pour les jeunes ». Et l'on retrouve cet aspect à la fois historique, éthique et

esthétique dans le témoignage de Suzanne Lebeau, qui démarra elle aussi par l'animation.

En 1978, l'ensemble de ce mouvement déboucha sur la création des CDNEJ (centres dramatiques nationaux pour l'enfance et la jeunesse) et sur le développement de secteurs jeune public dans ce qui s'appelait alors les CAC (centres d'action culturelle, un des ancêtres des scènes nationales).

Après cette période fondatrice des années 1970 durant laquelle se sont croisés théâtre et éducation avec la création de réseaux nationaux et internationaux, il fallut attendre les années 1990 pour que l'on commence à sortir d'une impasse dans laquelle s'était quelque peu fourvoyée l'adresse aux enfants et aux jeunes. Celle-ci en effet se développa dans des créations collectives nécessairement inégales, et sans inscription pérenne dans la transmission. Et elle fut par ailleurs très souvent réduite à l'expression de bons sentiments ou, dans certains contextes politiques, d'idées contraintes, comme le montre ici Astrid Persyn pour la RDA de l'après-guerre.

Un double mouvement d'émancipation prit alors naissance.

Du côté de la production scénique, en 1988, ce fut *Mamie Ouate en Papoàsie*, écrit et mis en scène par Joël Jouanneau et, l'année suivante, la création à Sartrouville de Heyoka, important CDNEJ que dirigèrent Catherine Dasté, Françoise Pillet, Claude Sévenier, Joël Jouanneau... Le théâtre d'art en direction de la jeunesse naissait ainsi véritablement.

Du côté de l'édition, en 1987, Dominique Bérody créa «Très Tôt Théâtre», la première collection jeunesse autonome (non attachée à un théâtre ou une compagnie) et, en 1995, Brigitte Smadja lançait une collection théâtre à l'École des loisirs (la plus importante collection actuelle). Suivirent en 1999 «Heyoka jeunesse» chez Actes Sud, en 2001 la collection Jeunesse des Éditions Théâtrales, puis en 2002 celle de L'Arche et plus récemment, en 2014, la collection démarrée aux Solitaires Intempestifs. Le lecteur retrouvera ce panorama historique dans l'article de Pierre Banos-Ruf «Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe». On y mesure le rôle important tenu par l'édition.

Une grande effervescence a ainsi saisi les textes écrits à l'intention du jeune public, affichant combien la créativité de l'artiste qu'est l'auteur ou le metteur en scène n'est pas incompatible, bien au contraire, avec la mise en œuvre d'un texte pour les enfants...

C'est ainsi que depuis une vingtaine d'années, le théâtre publié en direction de la jeunesse, français, francophone et étranger en traduction française, est en pleine expansion : il s'est constitué en *répertoire*¹, les collections jeunesse

1. M. Bernanoce, «On peut parler d'un véritable répertoire / *We Can Speak of a Real Repertory*», *UBU Scènes d'Europe*, n° 46-47, *Théâtres jeunes publics, théâtres tous publics / Theater*

se développant de façon considérable jusqu'à représenter plus d'un millier de pièces, ce qui est important et doit être opposé à tous ceux qui considèrent encore, plus ou moins explicitement, que cette part du théâtre contemporain constitue une réalité mineure. Trois pièces jeunesse ont été retenues par la Comédie-Française, *Bouli Miro* en 2003 et *Bouli redéboule* en 2005, toutes deux de Fabrice Melquiot, et *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau.

Il n'est pas interdit de penser que le théâtre pour les jeunes est même devenu un filon éditorial (à l'image de la littérature jeunesse), comme le formule Hervé Blutsch avec un humour non tempéré dans sa préface à *Méhari et Adrien et Gzion* :

Cher jeune,
C'est avec plaisir et amusement que je te livre ces deux pièces en pâture, j'espère seulement que tu n'en feras pas n'importe quoi [...]. Pour parler honnêtement, sache tout d'abord que ces pièces n'ont nullement été écrites pour toi spécifiquement, et que les raisons qui m'ont poussées [*sic*] à accepter cette publication sont toutes matérielles, car tu es un Marché, Jeune, au-delà de ton concept, et tu m'en vois confus².

Les auteurs pionniers des écritures pour les jeunes que sont Bruno Castan, Richard Demarcy, Joël Jouanneau, Suzanne Lebeau, Françoise Pillet, René Pillot, Maurice Yendt, peuvent être satisfaits des résultats actuels de ce mouvement auquel ils ont tant contribué. En revanche, sans doute se désolent-ils de constater que les moyens de la production du théâtre jeune public n'ont pas suivi, si l'on excepte quelques grosses productions. C'est tout le sens des propos de Suzanne Lebeau et de Françoise Pillet dans leur « mot d'auteur » de *Vers un théâtre contagieux*³.

Une enquête, réalisée par l'association Scènes d'enfance et d'ailleurs à la demande de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, du ministère de la Culture et de la Communication, a été publiée en 2009 sur le site du ministère⁴. Cette enquête, portant sur les années 2006 à 2008, a ausculté les conditions de production et de diffusion des spectacles jeune public, sur la base de 735 compagnies recensées et dont le théâtre représente 31 %. On relève que dans leur immense majorité les spectacles jeune public sont produits dans des conditions de grande précarité, avec une aide à la production très

for Young People, Theater for EVERYONE, 1^{er} semestre 2010, p. 78-82.

2. H. Blutsch, *Méhari et Adrien, Gzion*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2001, p. 5.

3. S. Lebeau, « Les bras de l'hydre » et F. Pillet, « Désertion », dans M. Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. II, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012, p. 312-313, p. 412-413.

4. Elle est disponible sur <<http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/etudesjp.pdf>>.

insuffisante⁵, et souffrent d'une mauvaise diffusion et de missions imprécises, avec de fortes inégalités territoriales⁶. On y remarque aussi que les compagnies spécialisées dans les spectacles jeune public sont essentiellement dirigées par des femmes, ce qui va dans le sens des inégalités genrées qu'a mises en lumière l'enquête de Reine Prat, réalisée au titre des Missions Égalités Arts du spectacle, pour le ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS, mai 2009⁷).

Pourtant, ce répertoire continue à gagner en vitalité : d'une part il a modifié et modifie en profondeur le paysage des écritures théâtrales, proposant aujourd'hui de grandes œuvres ayant acquis le statut de *classiques* du domaine ; d'autre part il tonifie la création scénique contemporaine au renouvellement de laquelle il participe activement, même si ses moyens et conditions de production doivent effectivement être interrogés.

L'opération de La Belle Saison, mise en œuvre au cours des années 2014-2015 par le ministère de la Culture à l'initiative de l'association Scènes d'enfance et d'ailleurs⁸, aura permis de braquer les projecteurs sur ce secteur du théâtre contemporain. Les réussites de La Belle Saison sont notables : plateformes régionales fréquentées, rencontres professionnelles nombreuses, sensibilisation des médias (cependant peu réactifs), colloques riches et ouverts⁹, Journée nationale des écritures (1^{er} juin), déclinée dans toute la France, ce qu'accompagne une opération forte en Avignon 2015 avec cinq cents enfants accueillis au sein du festival.

Mais il est permis de s'interroger sur les effets à long terme de cette Belle Saison et, plus globalement, sur le futur de ces deux dernières décennies. Le mouvement lancé après-guerre a réussi parce qu'il correspondait à une période de refondation sociologique, politique et artistique, établie dans les liens entre la pratique artistique et l'éducation.

La richesse éditoriale actuelle sera sans grand avenir si les comédiens, metteurs en scène et intervenants ne sont pas systématiquement formés aux spécificités de l'adresse aux jeunes et reproduisent des stéréotypes éculés à l'abri de textes plus ou moins lus et connus, qu'ils pensent faciles à jouer ou à monter, et qu'ils ont ainsi tendance à tirer du côté du surjeu de l'enfantin.

Par ailleurs, et malgré le fait que l'institution scolaire a notablement valorisé ces écritures dans le sillage du plan Lang-Tasca de 2001, la formation théâtrale de l'ensemble des acteurs éducatifs est encore dans la balance. La France n'a

5. *Ibid.*, p. 23-33.

6. *Ibid.*, p. 72-80.

7. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf>

8. <https://sites.google.com/site/scenesdenfance/>

9. On peut ainsi signaler les journées d'études qui se sont tenues du 4 au 7 mai 2015 à la Chartreuse d'Avignon.

institutionnalisé une formation au théâtre et aux arts du spectacle qu'assez tardivement. Chanceler regrettait déjà cet état de fait dans la partie « Généralités » de son livre *Le théâtre et la jeunesse*¹⁰. Jean-Claude Lallias ne disait pas autre chose en 1994, dans un article du *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*¹¹.

Le développement de la formation universitaire en arts du spectacle, à partir de la fin des années 1950¹², a pourtant été productif et a contribué, avec le mouvement militant représenté par l'ANRAT, à nourrir les évolutions institutionnelles de l'enseignement secondaire (création des ateliers de pratique artistique et des options théâtre, plus récemment de l'option théâtre au CAPES de lettres). Mais la dramaturgie et l'esthétique théâtrale demeurent un point aveugle dans la formation des enseignants¹³, tout comme leur initiation systématique aux pratiques théâtrales. Reste également que, à de rares exceptions près, les formations universitaires (licence et master), littéraires et en arts du spectacle, ne proposent pas de formations consacrées aux écritures et aux scènes pour les jeunes. Il s'agit le plus souvent de parcours optionnels et non de parcours proposés à tous et délibérément inscrits dans le projet pédagogique d'une formation. Du reste, La Belle Saison n'a pas été accompagnée par les ministères de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, même si de nombreuses associations ont œuvré sur le terrain à cet accompagnement. Il est donc fondamental que se développe et s'amplifie une recherche et une formation universitaires se consacrant au *théâtre jeunesse* et au *théâtre jeune public*, entendus respectivement au sens de répertoire publié et de spectacles produits¹⁴. C'est ce à quoi veut contribuer ce volume.

De la nécessité d'une recherche à la fois spécifique et ouverte

Cet ouvrage, le premier des deux prévus¹⁵, s'inscrit dans le prolongement d'un double colloque qui s'est tenu successivement à Arras et à Grenoble en avril 2014, et qui témoigne de l'intérêt pour le théâtre à destination des jeunes

10. L. Chanceler, *Le théâtre et la jeunesse*, Bourrelier et Cie, Paris, 1946, p. 25-29.

11. *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan-Université, 1994.

12. L'Institut d'études théâtrales de Paris 3 a ainsi été fondé en 1959.

13. Voir M. Bernanoce, « Le répertoire théâtral dans son contexte scolaire : à l'épreuve des genres, de l'esthétique et de l'approche dramaturgique », *Le français aujourd'hui*, n° 180, *Pour l'enseignement du théâtre*, 2013-1, p. 27-38.

14. Le « théâtre pour la jeunesse » (ou « pour les jeunes ») englobe les deux catégories.

15. Un second volume d'actes est en préparation : *Poétiques du théâtre de jeunesse*, série « Corps et voix », coll. « Études littéraires », Artois Presses Université, à paraître en 2016.

des deux universités et groupes de recherches concernés, dans le cadre d'une réflexion qui ne sépare pas les questions d'esthétique des questions d'éthique.

Dans chacune des deux universités s'étaient antérieurement développées des recherches et des publications justifiant cette collaboration, notamment :
– le colloque organisé en 2006 à l'université Stendhal Grenoble 3 par Traverses 19-21, composantes CEDILIT (Centre de didactique de la littérature) et É.CRI.RE (Équipe sur la crise de la représentation), intitulé « Enseigner le théâtre contemporain » dont un des axes concernait le théâtre pour les jeunes et dont les actes ont été publiés sous le même titre¹⁶ ;
– le colloque organisé en 2011 à l'université d'Artois par Textes et cultures (équipes Littérature et cultures de l'enfance du Centre Robinson et Praxis et esthétique des arts), intitulé « La représentation du jeu dans les écritures jeune public : repérages, contours et horizons d'un territoire » et dont les actes ont été également publiés, dans les *Cahiers Robinson*, sous le titre *Le jeu dans les dramaturgies jeune public*¹⁷.

Après une période de nécessaire construction du domaine d'étude que représente le théâtre pour la jeunesse, dont les bornes ont commencé à être balisées dans les années 2000, il est apparu qu'il fallait ouvrir le champ de cette recherche sans la limiter trop étroitement, de façon tautologique, à son seul périmètre. Il y a en effet à se méfier d'une position trop militante, les approches analytique, poétique, esthétique, éthique et philosophique se révélant totalement nécessaires¹⁸ afin de ne pas marginaliser les écritures pour les jeunes.

Depuis les années 1980, se tinrent de multiples rencontres professionnelles, dont témoignent un certain nombre de publications¹⁹. De nombreux auteurs, metteurs en scène et éditeurs ont pu témoigner de leur engagement dans ce champ du théâtre. Mais il s'est agi en 2014 du premier colloque universitaire international se donnant un objectif à la fois spécifique et globalisant, et qui propose d'intégrer véritablement l'analyse du théâtre à destination des jeunes dans le champ des études théâtrales, entre éthique et esthétique, dans la sphère européenne et francophone.

16. A. Brillant-Annequin, M. Bernanoce (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain*, Grenoble, SCÉRÉN-CRDP de Grenoble, 2009.

17. F. Heulot-Petit, S. Le Pors (dir.), *Cahiers Robinson*, n° 32, *Le jeu dans les dramaturgies jeune public*, Arras, 2012.

18. Voir à ce sujet l'avant-propos de l'ouvrage *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cité, p. 15-23.

19. *Pourquoi j'écris du théâtre pour les jeunes spectateurs*, Carnières, Lansman, 2005 ; *Théâtre pour ados, Paroles croisées*, Carnières, Lansman, 2009 ; *Écrire du théâtre pour être joué par des jeunes*, Carnières, Lansman, 2011.

Ce mouvement a démarré avec la parution en 2006 de *À la découverte de cent et une pièces*²⁰, premier ouvrage consacré au répertoire de théâtre jeunesse et proposant plus d'une centaine d'analyses dramaturgiques, accompagnées de pistes de travail pour le plateau ou la classe. Il a reçu un accueil favorable, tant dans le monde universitaire que dans le monde du théâtre professionnel, français et étranger. Sa sortie a ainsi fait l'objet d'un long article dans *Le Monde des livres*²¹, pourtant peu enclin à évoquer le théâtre, dans les suites de ce que Michel Vinaver a nommé le « divorce » entre théâtre et littérature²². Le second volume, *Vers un théâtre contagieux*, a prolongé ce chemin pour construire une entreprise de *Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* au long cours, un troisième volume étant en préparation. Par ailleurs, en 2009 est paru l'ouvrage de Nicolas Faure issu de sa thèse, *Le théâtre jeune public : un nouveau répertoire*²³ analysant en détail la période qui a vu se construire les bases de ce répertoire.

Dans le même temps, on a vu des ouvrages d'esthétique théâtrale et d'analyses dramaturgiques *généralistes*²⁴ introduire dans leurs corpus des pièces de théâtre jeunesse. Ce fut le cas en 2003 et 2004 avec les trois volumes d'anthologie dirigés par Michel Azama, *De Godot à Zucco*²⁵. Ce fut aussi le cas en 2011 avec l'essai *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*²⁶ (qui comprend huit pièces jeunesse²⁷ sur les cent cinquante-neuf pièces analysées). De même des revues de chercheurs ont inclus dans leurs projets éditoriaux des dossiers consacrés à l'approche dramaturgique (textes et scènes) des œuvres théâtrales pour la jeunesse, comme le dossier « Les dramaturgies du jeune public » du n° 16 de la revue *Registres* paru en 2013²⁸

20. M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil-Grenoble, Éditions Théâtrales - SCÉRÉN - CRDP de Grenoble, 2006.

21. M. Faure, « Des enfants et des planches », *Le Monde des livres*, n° 19364, 27 avril 2007, p. 11.

22. M. Vinaver, *Le compte rendu d'Avignon, Des dix mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 1987.

23. N. Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire théâtre », 2009.

24. Le mot est utilisé ici dans son opposition à *jeunesse* et *jeune public*.

25. M. Azama, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, Paris, Éditions Théâtrales - SCÉRÉN - CNDP, 2003 et 2004, 3 vol.

26. S. Le Pors, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

27. Il s'agit de *À la poursuite de l'oiseau du sommeil* et *Les Aventures d'Auren le petit serial killer* de J. Danan, *Où est donc Mac Guffin ?* de E. Durif, *Alice et autres merveilles*, *L'Enfant Dieu* et *Le Gardeur de silences* de F. Melquiott, *L'Ébloui* de J. Jouanneau, *Mon fantôme* de P. Rambert.

28. S. Le Pors (dir.), « Les dramaturgies du jeune public », *Registres*, n° 16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.

Par ailleurs, le colloque arrageois de 2014 s'est inscrit dans un chantier de recherche consacré aux écritures théâtrales contemporaines, voire « immédiatement contemporaines », entre les universités d'Arras, de Strasbourg et de Louvain auquel s'est joint Grenoble pour le volet jeunesse. C'est ainsi que nos travaux s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion globale sur les mutations des écritures d'aujourd'hui.

On peut aussi remarquer que ce mouvement s'est également accompagné du développement du théâtre dans des ouvrages de littérature jeunesse. Signalons par exemple *Littérature jeunesse, 900 titres pour les collèges*²⁹. Par ailleurs, le théâtre pour la jeunesse a fait son apparition dans des ouvrages consacrés à la création artistique : le *Dictionnaire universel des femmes créatrices*³⁰ comporte un chapitre consacré au théâtre, et un article y propose un panorama des femmes importantes dans le théâtre pour la jeunesse, accompagné de plusieurs notices consacrées à certaines d'entre elles³¹.

Par ce triple mouvement d'ouverture et d'élargissement, il s'agit de conférer au théâtre en direction des jeunes toute la légitimité qui lui fait encore défaut du fait de sa nécessaire spécialisation initiale, en lui donnant cette juste place que la recherche universitaire est à même de circonscrire et de contribuer à développer dans une période qui semble propice.

Les voies d'un engagement

Tout au long de cet ouvrage, il s'agit d'explorer comment le rapport à la jeunesse correspond moins à une thématique qu'à un engagement dépassant le seul théâtre destiné aux jeunes et interrogeant à la fois le monde et le théâtre, la jeunesse et les adultes, soucieux de regarder le monde tel qu'il va depuis l'enfance.

Cela revient à comprendre en quoi la relation à ce que Deleuze et Guattari ont appelé des « blocs d'enfance³² » amène les différents acteurs du théâtre, et en premier lieu les auteurs, à se positionner en termes éthiques et esthétiques, en particulier en ces temps d'après Shoah tels que les interrogeait Adorno dans

29. Collectif Lire au collège, *Littérature jeunesse, 900 titres pour les collèges*, Grenoble, SCÉRÉN-CRDP de Grenoble, 2003.

30. M. Bernanoce, « Théâtre-Jeune Public (XX^e-XXI^e siècles) », notice synthétique, dans M. Calle-Gruber, B. Didier, A. Fouque (éd.), *Dictionnaire universel des femmes créatrices*, Paris, Éditions des Femmes, 2013, p. 4288-4289.

31. Notices individuelles de F. du Chaxel (en collaboration avec M. Davidovici), p. 1328-1329 ; M. Enckell, p. 1424 ; S. Lebeau, p. 2498 ; F. Pillet, p. 3451 ; K. Serres, p. 3951 ; N. Wallace, p. 4534 ; B. Wegenast, p. 4560.

32. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 360.

Primes. La jeunesse, dans les dramaturgies qui nous occupent, est donc un lieu de création oscillant entre dimension ludique et tentative de se rappeler à la « tâche enfantine » (telle qu'analysée par Giorgio Agamben dans *Enfance et Histoire*³³), celle de regarder le monde quand bien même nous ne saurions pas dire encore ou nommer ce à quoi nous sommes confrontés. Naissent ainsi des modes privilégiés de *détour* empruntés par le théâtre dans son rapport à l'enfance et au monde, dont Jean-Pierre Sarrazac a esquissé la voie dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*³⁴. Cela donne aux adultes s'adressant aux jeunes une responsabilité qui ne peut être confondue avec une démarche didactique. Les différentes réflexions proposées dans le premier chapitre s'attachent à développer cette approche éthique et esthétique, et *in fine* philosophique, tant d'un point de vue général que dans sa mise en œuvre chez des auteurs et metteurs en scène.

Il s'agit ensuite de mettre en résonance cette approche philosophique avec des pratiques culturelles diverses et fondées sur des histoires différentes, de façon à mieux cerner les enjeux actuellement à l'œuvre dans le développement de ce domaine du théâtre. Il reste en particulier à en prendre la mesure à l'échelle internationale – les traditions, les pratiques et les regards variant, on le sait, d'un pays à l'autre. C'est ce à quoi s'attache le deuxième chapitre de cet ouvrage, que certains débats et tables rondes lors du colloque d'Arras auront permis d'enrichir, en particulier pour ce qui concerne le théâtre africain³⁵. Sans lieux nécessairement dédiés, le théâtre s'y adresse assez facilement aux jeunes, associés aux spectacles sans qu'ils leur soient particulièrement destinés. Mais il y a cependant des pièces montées pour ou par eux, même si la notion d'un théâtre d'art pour les enfants est assez étrangère à la culture africaine. On peut cependant citer *Oublie!*³⁶ du Congolais Kossi Efoui ou encore *Même les chevaliers tombent dans l'oubli*³⁷ du Togolais Gustav Akakpo, un spectacle mis en scène par Mathieu Roy et présenté avec succès dans le « in » d'Avignon en 2014.

33. G. Agamben, *Enfance et Histoire*, trad. de l'italien par Y. Hersant, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002.

34. J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Belval, Circé, 2002.

35. C'est ainsi qu'une table ronde réunit É. Lansman, éditeur, conseiller en théâtre et écritures jeune public au Tarmac, scène internationale francophone à Paris par le biais de la structure Émile&Cie, et S. Chalaye, professeure d'études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, au sein de l'IRET (Institut de recherche en études théâtrales), dont elle est directrice.

36. K. Efoui, *Oublie!*, Carnières, Lansman, 2011.

37. G. Akakpo, *Même les chevaliers tombent dans l'oubli*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », illustrations de B. Clarke, 2014.

Les deux premiers chapitres ayant offert un cadre à la réflexion, le chapitre trois s'attache à l'analyse de quatre œuvres théâtrales singulières, montrant ainsi comment certains univers d'écriture jouent clairement à dépasser des frontières de sens (message et questions, traduction et trahison), de normalité (folie et sagesse) et de genres (album, image, poésie, musique). S'y déploie la nécessité de penser le théâtre pour les jeunes dans des cadres qui ne l'enferment pas dans ses seules spécificités, mais l'ouvrent à une réception créative qui le porte plus loin.

Éthique et esthétique : des cadres philosophiques

Dans le premier chapitre de cet ouvrage, l'article inaugural propose une réflexion sur l'ensemble du répertoire de théâtre jeunesse, désormais bien établi, sous le titre : « Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques *contagieuses* ». Ces analyses montrent comment le rapport à l'Enfantin, d'essence nietzschéenne et tel que défini par Deleuze en tant que « bloc d'enfance », construit un mode de *détour* pour dire le monde qui donne naissance à de grandes tendances esthétiques et éthiques mêlant épique et dramatique : voix du conte, du relais, du récit; tendances à la parabole, à la série et à l'engagement « multicolore ». L'adresse aux enfants et aux jeunes apparaît ainsi comme un geste esthétique nécessaire, en appui sur un ancrage philosophique dans la joie, telle qu'entendue par Clément Rosset, qui ouvre les chemins du futur aux lecteurs et spectateurs auxquels elle offre la joie en contagion.

Dans une veine proche, Aurélie Armellini rapproche les univers d'écriture de Nathalie Papin et de Dominique Richard, les mises en scène de Betty Heurtebise et de Joël Pommerat, et elle les éclaire des réflexions sur l'enfance, le langage, la mort, le corps et l'espace de Jean-François Lyotard, Pierre Péju, Antonin Artaud, Claude Régy, Gilles Deleuze et Michel Foucault. On perçoit ainsi comment l'adresse aux jeunes peut nourrir un engagement métaphysique des plus profonds, intimement lié à une réflexion artistique valorisant la force de vie tout en la confrontant à la mort, brisant le langage (comme l'écrivait Artaud) pour se rapprocher du vivant authentique, donnant à ressentir des expérimentations élargissant notre perception du réel, favorisant la découverte de soi par l'exploration du corps. L'ensemble construit des espaces mentaux en décalage par rapport aux perceptions ordinaires, faisant de ces créateurs des penseurs de l'invisible.

Suivent les témoignages à la fois très intimes et portés vers la méditation philosophique de deux auteurs majeurs et prolifiques du domaine, la Québécoise Suzanne Lebeau, pionnière du théâtre pour les jeunes dans son pays mais aussi

dans le monde entier, et Nathalie Papin, auteure d'une des œuvres *classiques* les plus fortes du théâtre jeunesse français³⁸.

Dans son article intitulé « L'auteur qui écrit pour les enfants peut-il échapper à la double autorité de l'auteur devant le public et de l'adulte devant l'enfant ? », Suzanne Lebeau développe une ample et dense réflexion sur le statut de l'enfance, encore trop souvent et exclusivement considérée, à tort, comme un état en devenir, en écho à *l'enfant-monstre* de la philosophie évoqué dans le premier article. Elle met en lumière les exigences sans concession de l'adresse aux enfants et raconte comment elles se sont imposées à elle, loin de tout didactisme, de tout surplomb de l'adulte par rapport à l'enfant. On voit poindre là les bases d'une autogénétiq ue de son théâtre à destination de la jeunesse (déjà esquissée dans l'ouvrage *Le choix de Suzanne Lebeau*³⁹), en appui sur l'expérience d'animation, la perte de contrôle de l'adulte et la « métaphore fondatrice ». On voit aussi se déployer une pensée théorique qui donne vie à la notion de *détour* évoquée précédemment, par ailleurs inscrite dans l'approche que les neurosciences proposent de l'empathie.

De son côté, dans son article « Pour “une augmentation de la puissance d'exister” », selon une démarche génétique certes différente mais tout aussi notable, Nathalie Papin ausculte son travail d'écriture, en appui sur les réactions d'enfants et d'adultes, enseignants ou metteurs en scène. Elle donne ainsi à sentir combien l'adresse aux enfants a représenté pour elle une forme de renaissance, loin du pire et du désastre qui pouvaient lui être promis. Cette adresse se concrétise par une image qui est celle de la balançoire à bascule : il s'agit de chercher et trouver le point d'équilibre au moment du décrochage, au sommet du mouvement, en sachant fabriquer du contrepoids. Écrire du théâtre, cela revient à se désaxer dans le rapport à la filiation, ou comment quitter la filiation paralysante pour trouver celle qui permet de revivre, dans une joie spinozienne revendiquée qui induit un rapport à la sauvagerie du corps et de sa présence irrémédiable au monde.

Édition et médiations : des cadres historiques

Retraçant l'histoire de l'édition du répertoire de théâtre jeunesse depuis les années 1970, Pierre Banos-Ruf, dans son article « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe », met en

38. Le lecteur intéressé pourra lire les analyses dramaturgiques des pièces de ces deux auteures dans *À la découverte de cent et une pièces...* et *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cités.

39. F. Villaume (dir.), *Le choix de Suzanne Lebeau*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013.

perspective les actuels enjeux de ce secteur éditorial de niche entre texte et scène, au succès duquel contribuent largement, en France, les listes fournies aux enseignants par l'éducation nationale. Mais ce succès n'est pas sans questions par rapport au fonctionnement de ce secteur éditorial dans d'autres pays européens comme l'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne où l'édition théâtrale est moins ancrée. On note en effet en France une baisse récente du pourcentage des textes de théâtre dans les programmations de certains festivals jeune public, tandis que l'édition semble de plus en plus en concomitance avec la création. Cette forme de retour en arrière mérite que l'on continue à observer de près les évolutions en cours.

Sibylle Lesourd, dans « L'animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes » montre à quel point l'animation a aidé à construire l'adresse aux jeunes, en France et surtout en Italie, dans les années 1970, au travers d'un « théâtre *des* enfants » (*versus* un théâtre *pour* les enfants). Elle analyse la méthode élaborée par Catherine Dasté et reprise ensuite en Italie par plusieurs compagnies, ainsi que celle, légèrement différente, de Miguel Demuynck ou de Maurice Yendt. Facteur de régénération, le théâtre *des* enfants n'est pas un théâtre de participation et se donne pour but l'émancipation de l'enfant spectateur. Son rôle s'est ensuite réduit au fur et à mesure du développement d'un théâtre des metteurs en scène et des auteurs, surtout en France, mais il a durablement marqué ce secteur du théâtre par ses ambitions éthiques dont on peut retrouver des traces, intéressante filiation, dans l'engagement social et politique de bien des auteurs actuels.

Dans « État et nature du théâtre pour les jeunes en RDA entre 1949 et 1961 », Astrid Persyn nous plonge dans le contexte politique de l'Allemagne de l'Est dans la période d'après-guerre, et dans le cadre d'un système de troupes permanentes. C'est à Leipzig en 1946 que naquit le premier théâtre consacré à la jeunesse, le Theater der Jungen Welt, « Théâtre du Jeune Monde », suivi en 1948 à Berlin par le Theater der Freundschaft, « Théâtre de l'Amitié ». Se mit ainsi en branle un théâtre officiel de propagande, en faveur du système socialiste. Au travers de l'exemple de son grand-père, Hans Dieter Johst, elle montre ensuite comment il fut possible de contourner les exigences du Parti socialiste unifié allemand, mais cela n'eut qu'un temps et le travail authentiquement culturel dut céder sous les coups de boutoir de l'endoctrinement.

Des œuvres à leur réception : une affaire de frontières

Avec son article « *Le Petit Chaperon Uf* de Jean-Claude Grumberg : écrire pour “alerter les chaperons d'aujourd'hui” », Mirella Piacentini, traductrice

en italien de Grumberg, poursuit sur la voie des frontières internationales envisagées dans le chapitre précédent. Fortement autobiographique, portant un message historique et éthique, la pièce *Le Petit Chaperon Ufallie* jubilation de la langue, bonheur de la théâtralité et engagement éthique et historique. Il s'agit alors moins de transmission que de relation authentique entre l'auteur et son lecteur/public. Si les horreurs de la Shoah sont clairement présentes dans cette pièce, il serait toutefois réducteur de vouloir la cantonner dans cette lecture : sa portée est en effet plus générale et parle du monde d'aujourd'hui aux enfants d'aujourd'hui. Traduire cette pièce en faisant le choix de coller à sa langue revient alors à mettre en avant l'audibilité de son texte.

Johanna Biehler dans « Dramaturgie de la "folie" dans le théâtre jeune public » s'intéresse à plusieurs pièces jeunesse qui se situent à la frontière entre la normalité et l'anormalité et elle les analyse à la lumière de la psychanalyse. Elle y montre comment le rapport à la folie parfois inquiétant et porteur de mélancolie est contrebalancé par un certain nombre de mises à distance épiques et métathéâtrales. Oser aborder la thématique de la maladie mentale, c'est avant tout respecter l'intelligence de l'enfant, et lui offrir des mots pour panser ses maux dans une forme d'engagement humaniste.

C'est à une autre forme de frontière que se consacre Corinne Frassetti-Pecques dans « L'album-théâtre : une nouvelle lecture du texte de théâtre? ». Elle y analyse les relations complexes entre réception du texte et réception de l'image, qui n'est pas toujours illustration, dans ce cas particulier de l'édition théâtrale jeunesse qu'est « l'album-théâtre ». La question essentielle est alors de savoir si l'image peut remplir le rôle du texte didascalique, en facilitant la réception, et si l'illustrateur a fonction de dramaturge. On remarque ainsi la forte figuration de la théâtralité. Mais l'image peut aussi refermer le sens du texte, et en gommer la richesse interprétative. Le décalage texte/image comme les changements de temporalité dus au jeu de mise en page deviennent alors indices d'ouverture, et ils œuvrent à la construction d'un imaginaire, de la fiction autant que de la régie. Finalement, la lecture de l'album-théâtre semble ne pas être véritablement spécifique.

Pour finir, Nathalie Rannou se penche sur une œuvre profondément hybride et elle pose un constat en forme de remise en cause des frontières génériques trop étanches : « *Les Trois Jours de la queue du dragon* de Jacques Rebotier, entre théâtre, musique et poésie ». Tout est poreux dans cette pièce illustrée et musicale, poésie sonore, loufoque et sérieuse, entre cirque et théâtre, religion et paganisme, queue et coda. Cette œuvre propose un pacte de lecture très ouvert et semble engagée dans une performativité mêlant le dire et le faire, à tel point que l'on peut y lire un traité en acte consacré aux théories de la lecture, de nature fortement phénoménologique. L'expérience de lecture est

expérience poétique. Les constants jeux de mots représentent alors un hymne à la théâtralité de la langue.

Il n'était pas de meilleure œuvre pour servir de coda à ce volume, en attendant les actes arrageois⁴⁰.

40. Prolongeant ces réflexions et attentif aussi bien aux poétiques de l'engagement qu'à l'engagement du poétique dans le théâtre jeunesse, ce deuxième volume ira à la rencontre de dramaturgies et de voix singulières, telles celles de E. Bond (D. Tuaillon), de J. Danan (S. Le Pors), de D. Danis (J.-P. Ryngaert), de P. Dorin (M. Vandebussche), de M. Kenny (D. Schröpfer), de C. Galea (T. Fayner), de S. Lebeau (F. Heulot-Petit), de S. Levey (P. Longuenesse), de D. Richard (S. Dardaillon) ou encore de L. Tartar (L. Perzo).

**ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE :
DES CADRES PHILOSOPHIQUES**

Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques contagieuses

LA PRINCESSE
Qu'est-ce que l'art?
LES SQUELETTES
Dire d'un mot la mort avec la joie.
Olivier PY¹

La réflexion menée ici² se penchera sur les relations qui se tissent entre esthétique et éthique dans le répertoire de théâtre jeunesse ce qui, selon la terminologie que j'adopte depuis plusieurs années, concernera avant tout le théâtre publié dans des collections spécialisées donc les écritures, dans une perspective dramaturgique.

Après avoir exploré en quoi ces écritures relèvent d'une forme de *détour*, ce qui permet de donner un cadre esthétique aux questions posées par l'adresse aux enfants et aux jeunes, nous verrons comment se dégagent de grandes formes esthétiques et comment celles-ci sont indissolublement liées à des engagements éthiques.

1. O. Py, *La Jeune Fille, le Diable et le Moulin*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1995, p. 44.

2. Cet article s'appuie sur le document original de mon dossier d'habilitation à diriger les recherches, présenté sous la direction de J. Danan, professeur des universités, IET, Paris 3 Sorbonne Nouvelle : « La voix didascalique dans le répertoire de théâtre jeunesse : esthétique et éthique, questions posées à son enseignement ».

La jeunesse comme détour

Un théâtre mineur

L'écrivain de théâtre a aujourd'hui énormément de droits et de libertés. L'écriture théâtrale contemporaine peut presque tout se permettre, jusqu'à risquer sa dissolution dans des textes-matériaux sans ossature dramaturgique d'une part, jusqu'à poursuivre les mirages d'une écriture classique érigée en modèle tutélaire, d'autre part. Cette extrême ouverture esthétique définit le genre moins en compréhension qu'en extension, et le dramatique semble bel et bien reposer avant tout sur la rencontre ouverte à grands battants de deux désirs de scène, celui de l'auteur, ou de l'éditeur, et celui du lecteur, même quand ces désirs sont plus ou moins directs et conscients.

L'analyste doit alors se situer dans cette béance active. Il faut que les outils précis de l'analyse soient suffisamment dynamiques pour rendre compte de ce dialogue permanent à trois, l'auteur, la scène et le lecteur, incarné dans un matériau littéraire que l'on ne peut plus opposer à la théâtralité et qui peut aussi être le ferment de son renouveau du fait de défis à la scène poussant à l'innovation. Il ne s'agit plus de déterminer, dans une perspective formaliste, les éléments intrinsèques inhérents au genre mais de prendre toute la matière imprimée d'une pièce, y compris l'objet livre, pour la rendre vivante et l'infléchir vers la scène, imaginaire ou réelle. Telle est aujourd'hui, loin des perspectives sémiologique et formaliste trop linéaires, l'approche générique que l'on peut adopter pour étudier le théâtre contemporain.

À cela, le théâtre publié à destination des jeunes ajoute une autre dimension, elle aussi systémique : l'adresse aux jeunes, plus ou moins voulue par l'auteur³ et/ou réalisée par l'éditeur, fonctionne en effet comme un mode de *détour*, au sens que Jean-Pierre Sarrazac donne à ce mot, pour dire le monde, mais aussi se dire et dire le théâtre :

L'esprit de routine et de substitution soit nous fait trop coller à la réalité, soit nous en coupe irrémédiablement, souvent les deux à la fois : nous sommes dans un rapport de coalescence avec une réalité que nous ne voyons plus ; nous nous engluons dans le « déjà connu ». L'esprit du détour, lui, nous ouvre le chemin d'une reconnaissance : nous nous éloignons pour mieux nous rapprocher. Le

3. Nombreux sont les cas de pièces initialement publiées en collection généraliste et republiées ensuite en collection jeunesse, hors de toute volonté initiale de l'auteur. Voir mon article « L'engagement dans des pièces jeunesse qui n'en étaient pas : positionnement moral, éthique, esthétique ? », dans B. Benert, P. Clermont (dir), *Contre l'innocence. Esthétique de l'engagement en littérature de jeunesse*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2011, p. 75-87.

détour permet un retour saisissant – étran­géifiant – sur cette réalité dont nous voulions témoigner⁴.

En ce sens, le théâtre jeunesse s'avère vivifiant, souvent « saisissant », et peut contribuer à nous « désenglu­er », pour reprendre la métaphore développée par Jean-Pierre Sarrazac. Et telle est effectivement ma sensation de grande lectrice de ce théâtre, ce que Jean-Claude Grumberg, dans son mot d'auteur de *Vers un théâtre contagieux*, a traduit par cette définition : « Écrire pour la jeunesse, c'est donner de l'air⁵ ». Ce regard aéré sur le monde relève bien, me semble-t-il, d'une « déformation qui informe⁶ ».

Dans le prolongement des réflexions de Deleuze et Guattari⁷, le théâtre jeunesse peut ainsi apparaître comme l'une des formes d'un théâtre *mineur*, *déterritorialisant*, posant d'intéressantes questions à la notion d'adresse, si importante pour le théâtre. Nombreux sont les auteurs témoignant de leur surprise à voir la réaction des enfants face à leurs textes, lus ou mis en scène. Si l'adresse aux enfants et aux jeunes, qu'elle soit le fait de l'éditeur, de l'auteur ou du metteur en scène, prend en compte ce que sera la réception, c'est dans l'énigme de sa nature. L'adresse est toujours plus ou moins une fiction. Et ce geste porte intrinsèquement une dimension éthique. Le théâtre à l'intention des jeunes ne peut pas courir le risque de les désespérer⁸, et donc il construit un adulte auteur, lecteur et spectateur que ne saisit pas le désespoir. Par ailleurs, les lignes de partage qualitatif ne sont plus à penser en termes de spécificités du théâtre jeunesse par rapport au théâtre généraliste, ou du théâtre jeunesse par rapport au théâtre jeune public. Dans tous les cas, les grandes œuvres seront celles qui développent un mode de détour puissant, fécond et déstabilisant.

Dire le monde du point de vue de l'enfance comporte alors deux formes fondamentales de détour, le dramatique et l'épique, liées entre elles et jouant les jeux complexes de l'adhésion dramatique et de la distance épique. Or, de ce fait, il n'y a pas de tabous dans ce *répertoire*⁹ : la distance épique permet de

4. J.-P. Sarrazac (dir.), *Études théâtrales*, n° 22, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, 2001, p. 37-38.

5. M. Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. II, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012, p. 224.

6. J.-P. Sarrazac (dir.), *ouvr. cité*, p. 37.

7. G. Deleuze et F. Guattari, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1985.

8. C'est ainsi la position de J. Danan dans son article, « Y a-t-il une spécificité de l'écriture théâtrale pour le jeune public ? », dans C. Connan-Pintado, G. Behoteguy (dir.), *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », 2015, p. 129-135.

9. Nous entendons ici le mot *répertoire* dans son sens de corpus des œuvres publiées à disposition des lecteurs et metteurs en scène.

tout évoquer, précisément parce que l'important est dans le fonctionnement des modes de récit adoptés par le *sujet épique*, pour reprendre l'expression de Peter Szondi¹⁰, que Monique Martinez-Thomas appelle le didascalie¹¹ et que j'ai théorisé pour ma part sous la dénomination de « voix didascalique¹² ».

Il s'agit à mes yeux de sortir d'une conception intentionnaliste et donneuse d'ordre en matière de régie, de mise en scène à venir. Le texte de théâtre est un texte en désir de scène, au sens que Deleuze donnait à l'expression de *machine désirante*, et ce désir va nécessairement prendre différentes formes esthétiques à la réception. En lui et par lui, on peut rêver une langue, une fiction et une scène. Cela conduit à revoir les notions d'indications scéniques (conception fonctionnelle) et de texte didascalique (conception formaliste) au profit de la notion de *voix didascalique*, de nature pragmatique : il s'agit de chercher ce qui peut apparaître, dans les fonctionnements du texte de théâtre, comme les lieux privilégiés de rencontre et de tension entre *figure de l'auteur* (Maurice Couturier¹³), *figure de la scène* (*modèle de représentation* de Bernard Dort, revu à l'aune de la pragmatique) et *figure du lecteur* (présence d'un lecteur-implicite, même dans un texte de théâtre, en interactions complexes avec le lecteur réel). C'est sur la base de ces rencontres et tensions que peut se développer pleinement l'activité d'actualisation imageante, visuelle et auditive, du *sujet lecteur de théâtre*, tant dans la fiction que dans la régie, et dans la langue.

Bien sûr, on trouvera dans l'ensemble de ce qui se publie dans des collections jeunesse des œuvres affadissant le regard sur le monde, mais la qualité et la profondeur de ces écritures, dans leur ensemble, frappe l'observateur attentif. J'ai déjà pu montrer, en analysant les thèmes circulant dans près de deux cent cinquante pièces, que rien n'en est exclu des grands sujets qui habitent les préoccupations des adultes, de la vie à la mort, de la guerre à la naissance, des joies familiales au divorce, de la haine à l'amour, de la petitesse humaine aux forces du rêve, de l'enfant porteur de tous les miracles à l'enfant abîmé... Toutes les douleurs et tous les déséquilibres du monde moderne et contemporain, ses pertes de repères, ses guerres insensées occupent une place importante dans le répertoire jeunesse, bien loin de la soumission à un genre comique aseptisé que de nombreux manuels scolaires et certaines éditions ont

10. P. Szondi, *La théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

11. M. Martinez-Thomas (éd.), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

12. Se reporter à la définition synthétique que j'en donne dans le glossaire de *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cité, p. 535.

13. M. Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

trop cherché à imposer¹⁴. Le théâtre jeunesse traite même certains sujets que le théâtre généraliste aborde peu, comme les enfants-soldats, le suicide ou la maladie mortelle de l'enfant.

Il suffit de se reporter aux index thématiques de mes deux ouvrages. Les thèmes dominants, pour les 112 pièces analysées dans le premier¹⁵, sont les suivants : amour (21 pièces), enfance (20 pièces), mort (15 pièces), guerre, rêve (13 pièces), conte¹⁶ (9 pièces), famille, amitié, violence, enfant et imaginaire (8 pièces). Suivent à 5 ou 6 occurrences : divorce, éducation, folie, langage, parole, relations enfant-adulte et vie. Le même travail réalisé dans le volume deux¹⁷, portant cette fois sur 80 œuvres et 10 recueils révèle ces prédominances : mort et famille (33 pièces), amour et relations adultes/enfants (25 pièces), destin, grandir et solitude (20 pièces), politique/société (19 pièces), violence (14 pièces), abandon, corps, imaginaire et langue (13 pièces), différence (12 pièces), quête (11 pièces), conte (10 pièces), apprivoisement, attente et vie (9 pièces). On peut aussi évoquer les occurrences de la maladie d'Alzheimer (6 pièces) à hauteur égale avec la mémoire et la vieillesse.

Les tabous ne sont donc pas dans les sujets abordés, ils sont dans la qualité du mode de détour, excluant la frontalité ou la désespérance. Le seul tabou thématique que je puisse apercevoir est la sexualité, mais elle est cependant présente et c'est plutôt son abord direct qui est forços.

Sont ainsi clairement posés les liens de l'esthétique et de l'éthique.

L'adresse aux enfants et aux jeunes construit depuis une vingtaine d'années une esthétique théâtrale forte de ses mélanges entre le dramatique et l'épique. Le principe est certes courant dans le théâtre contemporain, mais sa mise en œuvre dramaturgique, au sens premier du mot donné par Joseph Danan¹⁸, pousse à la créativité du fait de la complexité des jeux de détour à l'œuvre dans le rapport à l'adresse. Telle est en tout cas l'hypothèse que je formule.

14. Se reporter à l'article : « La question des genres dans l'enseignement du théâtre contemporain : courants esthétiques et modèles didactiques, des convergences », dans M. Bernanoce, A. Brillant-Annequin (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain*, Grenoble, SCÉRÉN-CRDP de Grenoble, 2009, p. 35-51.

15. M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces*, ouvr. cité. Il faut préciser que deux thématiques peuvent bien sûr correspondre à la même pièce. Je dois aussi ajouter que les entrées de l'index thématique ont évolué du premier volume au deuxième. Il n'en demeure pas moins que l'ensemble est révélateur des tendances thématiques à l'œuvre.

16. Le conte est ici entendu comme thématique explicite, très souvent abordé dans une forme de mise en abyme.

17. M. Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cité.

18. J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Arles, Actes Sud, 2010.

Le rapport au bloc d'enfance

Avec *Enfance obscure*¹⁹, Pierre Péju propose un ouvrage peu commun, constitué à la fois d'évocations personnelles de son enfance, de l'ordre de l'intime, d'analyses des auteurs parlant de leur rapport à l'enfance, de l'ordre du littéraire, et d'analyses de la nature de ce rapport à l'enfance, en particulier en lien avec l'art, de nature philosophique. Il pose ainsi les bases de la notion d'*Enfantin*, à opposer à l'*infantile*. L'infantile, c'est le statut social de l'enfant, ce que la société lui donne comme rôle. L'Enfantin, c'est une permanence de l'enfance, bien au-delà de la notion de souvenirs d'enfance que Pierre Péju récuse : l'enfance reste en nous, elle n'est pas un lieu ni un temps autonome que nous pourrions retrouver, faire remonter. C'est ce qu'il appelle l'*Enfantôme* ou encore le *spectre faible*²⁰, capital dans la démarche même d'écriture, comme il le montre chez Nathalie Sarraute.

La notion d'*Enfantin* permet d'entériner une vision du théâtre jeunesse comme théâtre modeste : comme nous l'avons vu, il est très difficile pour un auteur d'imaginer les réactions des enfants réels à la lecture de sa pièce, encore moins à la réception de la mise en scène de celle-ci. Le détour que constitue la décentration de l'adulte en quête d'un regard d'enfance constitue une autre sorte d'épique auquel il faut donner toutes ses lettres de noblesse. Le répertoire de théâtre jeunesse constitue ainsi peu à peu, au-delà de lui, un lecteur modèle poussant à l'ouverture et à la générosité littéraires et théâtrales.

L'enfance a ses lois, qui ne sont pas celles des adultes, dans la proximité de la « sauvagerie²¹ » du jeu telle que l'analyse Nietzsche. Loin de l'image du geste de surplomb que le grand public se forge encore trop souvent de l'écriture en direction des jeunes (même si ce geste peut exister), la réflexion de Pierre Péju montre que cette adresse ne fonctionnera vraiment que si l'auteur est lui-même ancré de façon juste dans l'Enfantin.

Mais comment définir cette justesse ? La réponse apportée par Pierre Péju tient dans la parabole nietzschéenne des « trois métamorphoses » :

À l'affirmation d'Héraclite selon laquelle « le monde est un enfant qui joue », comme à l'énigme de la Sphinge, fait écho, chez Nietzsche, la fameuse parabole des « trois métamorphoses », dans *Ainsi parlait Zarathoustra* : « Je vais vous dire trois métamorphoses de l'esprit : comment l'esprit devient chameau, comment le chameau devient lion, et comment enfin le lion devient enfant. Nietzsche fait de

19. P. Péju, *Enfance obscure*, Paris, Gallimard, 2011.

20. *Ibid.*, p. 14.

21. *Ibid.*, p. 313.

l'enfant le dernier terme de la transformation de l'esprit. On dirait qu'il intervertit à plaisir les différents « stades de la marche » dans l'énigme d'Œdipe [...]. La dernière métamorphose, selon Nietzsche, consiste donc à « devenir enfant » autant qu'à devenir artiste²².

Aux philosophes qui, dès la fin du v^e siècle avant Jésus-Christ, à commencer par Platon, ont considéré que l'enfant était le « monstre » de la philosophie²³, l'état dont il faut se défaire pour grandir et arriver à maturité et sagesse, Nietzsche oppose, avec Héraclite, ce que Gilles Deleuze analyse ainsi dans *Nietzsche et la philosophie* :

Affirmer le devenir, affirmer l'être du devenir sont les deux temps d'un jeu qui se composent avec un troisième terme, le joueur, l'artiste et l'enfant. Le joueur-artiste-enfant, Zeus enfant. Dionysos, que le mythe nous présente entouré de jeux divins²⁴.

L'adresse à des enfants et à des jeunes est alors le lieu d'activation privilégié de l'Enfantin, le terrain de jeux favori du « joueur-artiste-enfant » que peut être l'écrivain s'il a réussi à « devenir enfant ».

Le rapport à l'enfance, entendue comme bloc d'enfance, fonctionne ainsi comme un procédé de détour pour dire le monde des plus fictionnalisants, comme un surplus de fictionnalisation au cœur de la trajectoire humaine.

Les grandes tendances esthétiques et éthiques du théâtre jeunesse

Trois grandes voix didascaliques

Mon travail de synthèse m'a permis de faire émerger trois grands modes de fonctionnement de la théâtralité mêlant épique et dramatique.

Apparaît tout d'abord une voix du conte, au sens de contage, en particulier au travers de trois fonctionnements dramaturgiques particuliers que sont l'adresse didascalique, le récitant fictionnalisé et la ritualisation dramaturgique²⁵.

Les fonctionnements de l'adresse didascalique me semblent fondateurs de la voix du conte que l'on pourrait définir comme une forme d'engagement esthétique de l'ordre du dire. Un exemple emblématique en est l'univers de Joël Jouanneau, dans le sillage duquel on peut aujourd'hui placer l'écriture de

22. *Ibid.*, p. 314-315.

23. *Ibid.*, p. 300.

24. Cité par P. Péju, *Enfance obscure*, ouvr. cité, p. 313.

25. Tous les termes utilisés ici en italiques correspondent à des entrées du glossaire des deux ouvrages *À la découverte de cent et une pièces* et *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cités.

Fabrice Melquiot aussi bien que celles de Jean Cagnard et de Philippe Gauthier et même, en creux par la *monstration*, celle de Sylvain Levey.

Les procédés de la *ritualisation dramaturgique*, quant à eux, sont un peu plus subtils à définir mais ils n'en demeurent pas moins facilement discernables, offrant à la voix du conte les moyens rythmiques du balancement, auxquels on peut donner un sens poétique et en quelque sorte archaïque par sa relation au bercement, dans le sillage de la ritournelle deleuzienne. Dans ce domaine, les grandes écritures sont celles de Mike Kenny, de Jon Fosse et de Bruno Castan.

J'ai enfin analysé, en particulier dans *Une chenille dans le cœur*²⁶ de Stéphane Jaubertie et dans *La Nuit électrique*²⁷ de Mike Kenny, l'imbrication complexe entre récitant et personnage que représente ce que j'ai proposé d'appeler le *récitant fictionnalisé*. J'y discerne une forme de métarécit, de fictionnalisation du geste de dire.

Cette voix du conte, même si elle peut être liée dans certains cas aux contenus thématiques des contes, a son existence propre. Il s'agit bien d'une orientation dans le geste d'écriture théâtrale qui se rapproche de la parole du conteur. Sans doute pourrait-on l'inscrire dans le sillage de la réflexion de Benjamin sur le « raconteur », *der Erzähler*, par son rapport à l'oralité non reproductible.

J'ai ensuite analysé une voix du relais, définissant une relation de l'auteur au lecteur que l'on pourrait qualifier de *reliante*, comme un passage de relais, et que l'on pourrait rattacher aux recherches sur l'empathie²⁸, dans le sillage des travaux d'Alain Berthoz. La voix du relais est quête et création de liens, prolongeant l'adresse didascalique de façon implicite mais tout aussi forte.

J'ai pu ainsi détecter de nombreux usages intéressants de la *nomination* des personnages, créant des effets de béance, d'indécision, de surprise, de points de vue, à saveur métathéâtrale. Je me suis ainsi penchée sur *Coro Nero*²⁹ de Stanislas Cotton, *Miche et Drate*³⁰ de Gérald Chevrolet, *Petit*³¹ de Catherine Anne, parmi d'autres exemples et j'aurais pu les multiplier tant ils sont nombreux, posant des questions de fond sur l'identification supposée du lecteur/spectateur aux personnages d'enfants (qui par ailleurs ne sont pas une nécessité du genre). Si ces usages de la nomination relèvent d'une *voix du relais*, c'est qu'ils construisent

26. S. Jaubertie, *Une chenille dans le cœur*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2008.

27. M. Kenny, *La Nuit électrique*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2008.

28. J. Aden, « L'empathie, socle de la reliance en didactique des langues-cultures », dans J. Aden, T. Grimshaw, H. Penz (dir.), *Enseigner les langues-cultures à l'ère de la complexité. Approches interdisciplinaires pour un monde en reliance*, Bruxelles, Peter Lang, 2010.

29. S. Cotton, *Petites Pièces pour dire le monde 2*, Carnières, Lansman, 2008.

30. G. Chevrolet, *Miche et Drate*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2007.

31. C. Anne, *Petit*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2002.

une identification moins centrée sur les personnages eux-mêmes que sur le fait de les nommer, introduisant de ce fait une distance de nature épique. Souvent, la nomination devient même un *motif dramaturgique*, au sens où le procédé croise la thématique pour mieux faire théâtre. Les écritures jeunesse relèvent très fréquemment d'une performativité mi-épique mi-dramatique.

Cela rejoint les jeux du monodrame, les jeux de rêve et de points de vue que l'on peut remarquer comme notables par exemple dans *Bled*³² de Daniel Danis, dans *Kant / Noir et humide / Si lentement / Petite Sœur*³³ de Jon Fosse, dans *Louise / les ours*³⁴ de Karin Serres ou dans *Jojo le récidiviste*³⁵ de Joseph Danan...

Je me suis également penchée sur des exemples intéressants de ce que j'ai appelé le théâtre *épistolaire*, théâtre par lettres, et du théâtre *diariste*, théâtre en appui sur un journal intime : *Émile et Angèle, correspondance*³⁶ de Françoise Pillet et Joël Da Silva, *L'Enfant cachée dans l'encrier*³⁷ de Joël Jouanneau ou *Les Cahiers de Rémi*³⁸ de Dominique Richard.

Émergent ainsi des procédés que je qualifie de *relais du récit*, très sensibles dans *Mange ta main*³⁹ de Jean-Claude Grumberg pour ce qui est de l'écriture, de façon ironique, et dans *Une lune entre deux maisons*⁴⁰ de Suzanne Lebeau pour ce qui est de la lecture (la seule pièce jeunesse, à ma connaissance, mettant en jeu l'apprentissage de la lecture).

J'ai enfin distingué une voix du jeu, définissant un ludisme de fond qui en quelque sorte subsume les deux autres voix.

Ce sont les jeux avec l'espace de la page, ce que j'appelle les *jeux cotextuels*, que cela se manifeste dans les liens texte/image dans les album-théâtre ou dans la simple mise en page du texte.

Ce sont aussi les jeux avec le récit au travers du *dénarré* et du *dédramatisé*. J'ai repris la notion de *dénarré* de Gérald Prince et je l'ai transposée en termes d'analyse dramaturgique : il s'agit donc de ce qui aurait pu se passer dans la fiction mais ne se passe pas tandis que pourtant des indices en sont donnés. J'ai sur ce modèle construit la notion de *dédramatisé*, cette fois du côté de la régie.

32. D. Danis, *Bled*, Paris, L'Arche, 2008.

33. J. Fosse, *Kant / Noir et humide / Si lentement / Petite Sœur*, Paris, L'Arche jeunesse, 2009.

34. K. Serres, *Louise / les ours*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2006.

35. J. Danan, *Jojo le récidiviste*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2007.

36. F. Pillet, J. Da Silva, *Émile et Angèle, correspondance*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2005.

37. J. Jouanneau, *L'Enfant cachée dans l'encrier*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2009.

38. D. Richard, *Les Cahiers de Rémi*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2012.

39. J.-C. Grumberg, *Mange ta main*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2006.

40. S. Lebeau, *Une lune entre deux maisons*, Montréal, Québec/Amérique, 1980; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2006.

Le théâtre de Philippe Dorin tire ainsi la plus grosse partie de son ludisme de ces jeux du *dénarré* et du *dédramatisé*. On est sans cesse dedans/dehors dans son théâtre, à l'image de l'introduction presque systématique de chansons en langue étrangère. C'est particulièrement vrai de *Abeilles, habillez-moi de vous*⁴¹.

Enfin, me sont apparus les phénomènes particulièrement importants, en termes de pragmatique, de jeu avec le double, qu'il s'agisse du *double générationnel* ou du *double théâtralisé*⁴². Dans le cas du *double générationnel*, il s'agit de construire l'histoire et la fable autour de deux personnages, l'un enfant ou jeune, l'autre adulte ou âgé, et c'est très fréquent dans l'ensemble du répertoire, non sans clichés dans les pièces les plus « paresseuses ». Le *double théâtralisé* est une variante du précédent en forme de monodrame et d'épique. Le thème du double générationnel se fait motif dramaturgique, le mettant en œuvre dans la structure dramaturgique : un personnage adulte ou âgé se raconte enfant ou adolescent. On peut même avoir trois niveaux temporels ainsi dans *Petite Fille dans le noir* de Suzanne Lebeau.

Nous allons parcourir maintenant quelques grandes tendances esthétiques plus globales, inscrites dans l'histoire théâtrale et littéraire, qui se dessinent dans l'ensemble du répertoire de théâtre jeunesse.

Des ancrages littéraires et théâtraux

J'ai tout d'abord distingué une tendance parabolique, dont l'ensemble de l'œuvre théâtrale de Nathalie Papin me semble l'exemple emblématique, de *Camino* à *Un, Deux, Rois*, en passant par *L'Habitant de l'escalier*⁴³. À cette tendance générale correspond, en retournant vers les procédés dramaturgiques de détail, la théâtralisation du sens figuré que l'on voit fortement à l'œuvre par exemple dans le recueil de courtes pièces de Suzanne Lebeau *Contes d'enfants réels*⁴⁴.

Cette propension parabolique, comme « pas de côté » défini par Jean-Pierre Sarrazac dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*⁴⁵, est à opposer à la tendance

41. P. Dorin, *Abeille, habillez-vous de moi*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2010.

42. Pour de plus amples développements, consulter « Le couple générationnel dans le théâtre jeunesse : une dualité peut en cacher une autre », *Recherches et Travaux*, n° 86, *Jouer (avec) la vieillesse*, A. Martinez (dir.), p. 83-92.

43. N. Papin, *Camino; Un, Deux, Rois; Petites Formes; L'Habitant de l'escalier*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2003; 2012; 2015.

44. S. Lebeau, *Contes d'enfants réels*, Montréal, VLB Éditeur, 1995; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2009.

45. J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002.

didactique que je crois aujourd'hui dépassée mais dont on sent poindre le retour insidieux. Notons que la tendance parabolique fait de l'écriture le creuset d'une recherche de sens, là où la pente didactique assène des vérités. Dire le monde du point de vue de l'enfance, c'est endosser des questionnements métaphysiques.

Dans le prolongement de la voix du relais, émerge ensuite la tendance à la série théâtrale, où l'on peut sans aucun doute retrouver une propriété forte de la littérature de jeunesse. J'y ai tout d'abord distingué les simples suites, telle celle des *Bouli Miro*⁴⁶ de Fabrice Melquiot, en appui sur un retour des personnages principaux et sur une chronologie, même si dans ce cas précis on a un bel exemple de retour vers les origines avec *Bouli Année Zéro*. Joseph Danan a fait de même avec sa pièce *Le Théâtre des papas*⁴⁷. Mais il y a aussi une autre sorte de série, assez unique, avec la totalité des pièces de Dominique Richard qui créent ce que j'ai choisi d'appeler une *constellation théâtrale* : un personnage mineur dans une pièce devient majeur dans une autre ou l'inverse, et cela construit un réseau qui en quelque sorte s'auto-engendre dans les processus d'écriture de l'auteur, et s'offre à l'imaginaire de son lecteur. On peut retrouver cela, sur un mode atténué, dans des phénomènes d'échos entre deux pièces, qui se mettent à fonctionner en quelque sorte en diptyque : c'est le cas des œuvres de Nathalie Papin *Le Pays de Rien*⁴⁸ et *Un, Deux Rois*. On peut discerner dans cette tendance esthétique une portée éthique qui dépasse, me semble-t-il, le simple goût du récit. Il y a là une sorte de transposition dramaturgique des rondes enfantines et du cercle théâtral fondateur, à forte coloration humaniste.

Enfin la troisième grande tendance se construit autour de ce que j'appelle l'engagement multicolore⁴⁹, en m'inspirant de la philosophie tragique de Clément Rosset et de la notion de Joie telle qu'il la définit⁵⁰. J'entends par là une parole forte sur le monde entre rires et larmes, sur des sujets difficiles, dans le refus conjoint de l'abandon à la noirceur et de l'ignorance du tragique. Il s'agit tout à la fois d'éviter le nihilisme à coloration cynique et la distraction pascalienne. Dominique Richard parle ainsi de « tragique joyeux⁵¹ ». Wajdi Mouawad de son côté rejette le dramatique au profit du tragique, dont il lui paraît essentiel de faire vivre l'expérience à des jeunes⁵². Si l'on peut parler

46. F. Melquiot, *Bouli Miro*, Paris, L'Arche jeunesse, 2002.

47. J. Danan, *Le Théâtre des papas*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2015.

48. N. Papin, *Le Pays de Rien*, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2002.

49. « Le répertoire de théâtre jeunesse entre humour noir et humour multicolore », *Humoresques*, n° 30, *L'enfance du rire*, N. Feuerhahn (dir.), 2009, p. 119-133.

50. C. Rosset, *La philosophie tragique*, Paris, PUF, 1960 ; *La force majeure*, Paris, Minuit, 1983.

51. M. Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cité, p. 441.

52. « Écrire par bouffées d'enfance, un tragique joyeux », dans M. Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cité, p. 441.

d'engagement, c'est que les auteurs prennent à bras-le-corps des sujets moraux sans faire la morale. C'est le cas des enfants-soldats avec *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau. C'est le cas du suicide de l'enfant ou du jeune, avec *Du temps que les arbres parlaient*⁵³ d'Yves Lebeau ou *Debout*⁵⁴ de Nathalie Papin. Dans la même veine, mais dans une forme plus nette encore de *drame-de-la-vie*⁵⁵, *Petit Pierre*⁵⁶ de Suzanne Lebeau confronte la vie d'un homme handicapé qui se met à créer un manège tournant rond tandis qu' autour de lui, tout au long de sa vie, c'est un manège de mort et d'injustice qui ne tourne pas rond et démolit bien des vies. Dans une approche assez comparable, *Costa le Rouge* de Sylvain Levey entrelace trois générations et confronte la petite misère humaine aux grandes forces telluriques et épiques de l'histoire.

L'exploration du répertoire de théâtre jeunesse a pu ainsi montrer combien sa vitalité est grande, fortement empreinte d'une joie du récit, de l'adresse, du fait de dire et de nommer qui le connecte à son lecteur. Les indices de ce relais constituent autant de portes d'entrée par lesquelles le lecteur est clairement invité à venir prendre place dans cet enchaînement de points de vue et de paroles prises, données et reçues. Peut-être n'est-il finalement question que de jouer à la vie, d'en mimer les jeux, qu'ils soient de pages et de mots, de raconté, de tu et de presque raconté, entre naissance et vieillesse. L'ombre portée de cet univers touche à la mort.

La joie nietzschéenne qui refuse « l'enfant-monstre » de la philosophie relève sans doute d'un ludisme primordial qui met en jeu le « joueur-artiste-enfant » présent dans toute parole littéraire et théâtrale. Ce ludisme colore la dimension métathéâtrale qui en découle d'une saveur toute particulière, habitée, loin des effets formalistes des années 1970.

Ce seul constat a valeur éthique et esthétique et il rend le théâtre jeunesse nécessaire à la vie présente de la littérature dramatique et du théâtre, comme il rend le théâtre nécessaire à la vie présente de la littérature. Les inventivités esthétiques de ce théâtre s'inscrivent dans un rapport à la transmission qui me semble pouvoir contribuer à l'avenir du théâtre.

53. Y. Lebeau, *Du temps que les arbres parlaient*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2009.

54. N. Papin, *Debout*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2001.

55. J.-P. Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

56. S. Lebeau, *Petit Pierre*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002 ; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2006.

L'effet Petit Poucet : dire le monde aujourd'hui

Apparaît aussi, depuis quelques années, une tendance que j'ai appelée l'*effet Petit Poucet*⁵⁷. On est en effet frappé par la forte résurgence de la figure du Petit Poucet. Nombreuses sont les pièces qui réécrivent le conte ; nombreuses sont celles qui, plus indirectement, se donnent pour héros un enfant abandonné et qui évoquent les cailloux blancs du conte. Un sociologue pourrait analyser cette tendance. Pour ma part, j'y vois non pas une nouveauté mais l'accentuation d'une tendance moderne et contemporaine des adultes à se sentir perdus, sans transcendance, sur les chemins de leur vie marqués par la peur d'un ogre dévoreur, dont l'engagement de bien des pièces jeunesse dessine la figure sociale et économique.

Dans son ouvrage *Petite Poucette*⁵⁸, Michel Serres, avec un grand optimisme, discerne dans la troisième grande révolution que nous sommes en train de vivre avec l'invention de l'ordinateur, après celles de l'écriture et de l'imprimerie, les conditions d'une nécessité à se dépasser. Il use pour cela d'une parabole, celle de saint Denis dont on vient de couper la tête et qui la prend sous son bras pour continuer sa route. De la même façon, l'homme contemporain n'a pas d'autre choix que de poursuivre sa route alors que sa tête, qui a été coupée, est tombée dans son ordinateur. Les Petits Poucets et Petites Poucettes d'aujourd'hui semblent ainsi partis pour un futur dont ils ne pourront que se montrer dignes.

Il n'est pas certain que l'ensemble du théâtre jeunesse porte et donne cette vision du monde futur, mais il n'en demeure pas moins que le fonde un tel rapport à une forme d'humanisme. Si la noirceur est très présente dans le répertoire de théâtre jeunesse, elle est ancrée dans un cheminement de vie obstiné, à l'image du Petit Poucet. Le succès public de la réflexion d'Alexandre Jollien, ainsi dans son *Petit traité de l'abandon*⁵⁹, montre combien l'alliance d'une sensation d'abandon et d'un cheminement de vie impérieuse semble répondre à un actuel besoin de sens. Dans le rapport à l'Enfantin, tel que défini par Pierre Péju, le théâtre jeunesse me semble répondre à ce besoin :

Accueillir l'Enfantin, c'est toujours tenter d'empêcher, désespérément peut-être, le grand massacre du passé.

57. Voir ainsi mon article « Place et nature des adaptations de contes dans le répertoire de théâtre pour la jeunesse : questions posées aux esthétiques théâtrales contemporaines », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 1-2, *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine, XX-XXI^e siècles*, 2012, p. 171-180.

58. M. Serres, *Petite Poucette*, Paris, Le Pommier, 2012.

59. A. Jollien, *Petit traité de l'abandon*, Paris, Seuil, 2012.

Écrire l'Enfantin relève d'une façon de vivre fondée sur le rappel des possibles⁶⁰. C'est pourquoi l'Enfantin ne s'accueille pas dans la passivité. Il invite à passer à l'acte. Quel acte? Chacun le sien, bien sûr. Une occasion offerte à notre maturité de démultiplier les sensations et d'élargir les significations⁶¹.

Le théâtre jeunesse relève ainsi d'une éthique des possibles qui appelle à l'acte.

À la faveur de l'étude des *motifs dramaturgiques* que j'ai définis, alliant thématiques et procédés, et dont j'ai commencé à cerner les contours, m'est apparu un motif, la métamorphose, dont j'ai de plus en plus tendance à percevoir la valeur fondatrice. Il me semble en effet que s'y loge la capacité de ce théâtre, qui est sa nécessité, à lutter contre le « massacre du passé », personnel et collectif. Se dessine ainsi une éthique des possibles qui est aussi une esthétique. Le motif dramaturgique de la métamorphose, qui semble subsumer les autres, dit en le faisant que le possible est toujours là, à portée de regard dans la lecture, à portée de mains dans l'écriture.

Mais il ne faudrait pas se tromper ni se leurrer sur la nature de l'acte accompli par le rapport à l'Enfantin. Suzanne Lebeau en témoigne avec lucidité :

Écrire pour les enfants est davantage une façon de regarder le monde que la nécessité d'en inventer un, différent et merveilleux, plus gai, plus coloré, plus souriant. [...] Quand je pense que j'écris pour les enfants, je ne crois pas recréer le monde; j'adopte seulement un point de vue⁶².

C'est avant tout de la métamorphose du récit qu'il est question, et non du monde. Bien sûr, et le fort engagement de bien des écritures jeunesse en témoigne, les écrivains de théâtre jeunesse croient un peu, malgré tout, que le théâtre peut apporter sa pierre à la construction du monde. Mais sans doute la figure de l'auteur de théâtre jeunesse construit-elle avant tout, c'est le sens de la forte adresse, une relation privilégiée aux enfants en tant que sujets uniques. C'est ce qu'exprime Philippe Dorin :

J'écris pour les enfants mais peut-être qu'il est tout seul. J'écris pour un seul enfant assis au milieu de cent quatre-vingt-dix-neuf autres, dans la salle du théâtre, et il se dit : « ça y est, cette fois, c'est pour moi »⁶³.

Les jeux d'adresse représentent une invitation à endosser un point de vue, pour s'enrichir de tous ses possibles et en ouvrir d'autant son rapport au monde et à la langue, et cela est vrai aussi de l'auteur adulte et du lecteur adulte. Du

60. P. Péju, *Enfance obscure*, ouvr. cité, p. 47.

61. *Ibid.*, p. 57.

62. S. Lebeau, dans F. Villaume (dir.), *Le choix de Suzanne Lebeau*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013, p. 79.

63. M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces*, ouvr. cité, p. 149.

coup, cette figure de l'auteur appelle une figure de la scène à son image. Là est aussi sa force de contagion.

Ouvrir des chemins

Le théâtre jeunesse semble aujourd'hui la partie consolante privilégiée du théâtre contemporain. Le *réalisme mineur* à l'œuvre dans ce répertoire, dans son fort rapport au récit, à la transmission et au ludisme, ouvre la voie à un renouvellement du théâtre, tout du moins y contribue-t-il. Sans l'affirmer, il paraît cependant légitime d'en avancer l'hypothèse.

Les dramaturgies jeunesse, que l'on peut qualifier de *dramaturgies de la contagion* tant elles construisent des ponts entre auteur et lecteur, s'offrent ainsi, à qui sait les prendre comme elles nous font, avec tout l'humanisme poétique auquel conduit l'*Enfantin*.

Il apparaît qu'à la question soulevée par Adorno en 1955 dans *Prismes*, « écrire un poème après Auschwitz est barbare⁶⁴ », le répertoire de théâtre jeunesse répond par la nécessité, au sens philosophique du terme, d'un ancrage dynamique dans le futur. Benjamin dans *Sur le concept d'histoire* remettait en cause une conception linéaire du temps historique, tournée vers le futur, car il lui semblait qu'ainsi on rate l'*à-présent*, qui est rendez-vous avec le passé. Il voyait dans l'« Angelus novus » de Klee un « Ange de l'histoire » avançant vers le futur à reculons, horrifié par les décombres de la catastrophe⁶⁵. Les écritures théâtrales jeunesse, par le jeu complexe de points de vue intériorisé du fait de la relation à l'Enfantin, réussissent à être à ce point de rendez-vous, comme l'ange du dieu bonheur de Brecht, par une forme de regard oblique, détaché de la contemplation et de la fascination un rien morbides que peut générer le regard frontal porté sur les catastrophes.

Clément Rosset dans *La force majeure* discerne avec Nietzsche deux sortes de ruminants :

Ceux qui ruminent sans cesse mais sans réussir à digérer (cas de l'homme du ressentiment), et ceux qui ruminent et digèrent (cas de l'homme dionysiaque). Mauvais et bons ruminants. [...] Mais ce n'est pas là exactement ce que pense Nietzsche en matière de rumination. À y regarder de plus près, la répartition des rôles est assez différente : le bon ruminant a accès tout à la fois au bonheur et au

64. T. W. Adorno *Prismes* [*Prismen*, 1955], Paris, Payot, 1986.

65. W. Benjamin, *Sur le concept d'histoire IX. Œuvres III*, 1940, trad. M. de Gandillac, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1971, p. 434.

malheur, et le sort du mauvais ruminant est de n'avoir accès ni à l'un ni à l'autre. Car il ignore le bonheur puisqu'il n'arrive pas à digérer le malheur⁶⁶.

Les auteurs de théâtre jeunesse seront donc heureux d'apprendre qu'ils sont majoritairement de « bons ruminants » nietzschéens : leurs écritures s'inscrivent dans un geste de transmission du chemin en forme de contagion joyeuse.

66. C. Rosset, *La force majeure*, ouvr. cité, p. 41.

**Un théâtre qui exalte le vivre :
Nathalie Papin, Dominique Richard,
Betty Heurtebise, Joël Pommerat**

Certains ont eu des lieux de méditation, des rituels, des mythes, comme formes et espaces de recueillement. Nous pouvons peut-être avoir des lieux de théâtre. Des lieux où même si les quêtes aujourd'hui paraissent absurdes, vides, parce qu'on a perdu l'origine des mondes, on entend toujours un appel, sans savoir d'où.

C. RÉGY

Le théâtre devient un lieu de recueillement quand il est capable, comme le formule Enzo Corman, de « mettre à jour ces dimensions *a priori* cachées, pour ne pas dire secrètes, d'un réel à de maints égards inapprivoisables et malgré tout vécu¹ », quand il arrive à nous rappeler ce que nous partageons tous : la sensibilité débordante de l'enfance. Rares sont aujourd'hui les auteurs et metteurs en scène qui puissent nous accompagner vers ces sensations. Mais certaines écritures adressées aux plus jeunes semblent détenir ce pouvoir.

Partant des définitions de l'enfance proposées par Pierre Péju et Jean-François Lyotard, à savoir cet état que nous avons tous traversé « porteur de mouvement, de changement, qu'il soit pure croissance, plein de vie, de départs, de fuites, d'inquiétude, de menace, d'inventions sauvages, de grande

1. E. Corman, *Ce que seul le théâtre peut dire (Considérations poétiques)*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012, p. 68.

innocence et de petite cruauté [...] capables de troubler ou d'infléchir notre façon d'être au monde²» en les croisant avec des visions du théâtre développées notamment par Antonin Artaud et Claude Régy, il s'agira de montrer que la force de ces écritures n'est pas de nous faire retomber en enfance mais bien de nous mettre dans les conditions grâce auxquelles l'enfance se produit, de nous installer face à ce « devenir soi » qui nous accompagne tout au long de notre vie. Nous verrons que les écritures de Nathalie Papin et de Dominique Richard, les mises en scènes de Betty Heurtebise et de Joël Pommerat nous engagent tous, adultes comme enfants, dans des voyages intimes et collectifs qui nous permettent d'atteindre un en deçà ou un au-delà de la vie, ouvrant ainsi la voie à un théâtre philosophique.

Des écritures qui révèlent la puissance de la vie

Saisir la vie par l'image de la mort

La récurrence de la thématique de la mort dans les œuvres de Nathalie Papin et de Dominique Richard nous conduit à envisager un lien entre leurs écritures et une part des esthétiques théâtrales radicales comme celles d'Antonin Artaud, de Tadeusz Kantor, de Maurice Maeterlinck et de Claude Régy. Les pensées sur le théâtre de ces artistes se rejoignent en effet pour énoncer que « la vie ne peut être exprimée en art que par le manque de vie et le recours à la mort³ ». La mort serait une clé pour la compréhension du lien entre la vie et le théâtre.

La pièce la plus instructive à ce sujet est *Debout*⁴ de Nathalie Papin qui figure dans la liste des lectures proposée aux collégiens par le ministère de l'Éducation nationale. L'histoire débute par l'évocation directe de la mort et du suicide chez l'enfant.

*Un cimetière, une tombe, un tas de terre près de la tombe, un fossoyeur et un enfant.
Le fossoyeur découvre l'enfant allongé dans le fond du trou.*

VICTOR Qu'est-ce que tu fais là ?

L'ENFANT J'essaye de mourir⁵.

Comme une ritournelle, cet échange réapparaîtra à l'identique entre le fossoyeur et l'enfant au début de la troisième scène : l'enfant se retrouve de nouveau allongé dans ce trou pour attendre la mort. À partir de cette image de la mort

2. P. Péju, *Le goût pour l'enfance*, Paris, Mercure de France, 2014, p. 7.

3. T. Kantor, *Le théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1977, p. 221.

4. N. Papin, *Debout*, Paris, L'École des Loisirs, coll. « Théâtre », 2000.

5. N. Papin, *ibid.*, p. 13.

symbolisée par cet enfant couché dans un cimetière, Nathalie Papin développe un véritable hymne à la vie. Le fossoyeur, celui qui introduit les défunts dans le monde des morts, va introduire l'enfant dans la vie en le conduisant dans le cimetière des Gitans, où les tombes sont comme des chapelles en verre sur lesquelles les fleurs, les objets et les photos abondent. L'auteure abolit complètement la frontière entre le monde des morts et celui des vivants, bouscule les représentations de la mort qu'a notre civilisation. Debout, le personnage principal, pénètre dans le cimetière des Gitans pour y rencontrer une ribambelle de mères toutes plus symboliques les unes que les autres : de la Mère Décaèdre aux bras et aux mois multiples à la Mère Araignée qui lui donnera des ailes, en passant par la Mère Jardin qui lui permettra de planter ses racines pour arriver à la Mère des Mères, Debout se nourrira au fil de la pièce de ces rencontres avec l'altérité, non pas pour trouver ce qu'il cherche mais, à force de chercher, pour trouver ce qu'il veut être. Il partira à Madagascar pour travailler la soie et le soi.

Dans *L'ordre des morts*, Claude Régy, s'appuyant sur des écrits de Rimbaud, nous rappelle la place de la mort dans l'enfance :

La force même du désespoir restitue, semble-t-il, certaines situations de l'enfance où la mort apparaissait si claire et comme une déroute, un jet continu⁶.

Nathalie Papin réussit, à travers Debout et son histoire, à approcher la sensibilité accrue que détient l'enfant. C'est à travers l'image de la mort qu'elle saisit l'essence de la vie. Il y a bien dans son écriture comme dans celle de Dominique Richard (en particulier dans la courte pièce *Une journée de Paul*⁷) une influence de la philosophie nietzschéenne parce que ces œuvres font jaillir le dionysiaque, par la construction et la destruction concomitantes, et l'orgasme, un sentiment débordant de vie et de force au sein duquel même la douleur a encore l'effet d'un stimulant. Catherine Naugrette souligne dans le chapitre « Artaud, le théâtre et la vie » de son ouvrage *L'esthétique théâtrale*⁸ qu'il faut selon lui affronter la vie dans sa totalité : c'est un oui à la vie dans tout ce qu'elle porte à la fois de joyeux et de catastrophique. Le théâtre ne doit pas délivrer, comme le voulait Aristote, de la terreur et de la pitié, mais c'est en les traversant qu'il permet à l'homme d'être la joie du devenir. Dominique Richard qualifie son propre univers de « tragique joyeux⁹ ».

6. C. Régy citant Rimbaud, *Les Poètes de sept ans* dans *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 86-87.

7. D. Richard, *Une journée de Paul*, dans *Théâtre en court 2*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.

8. C. Naugrette, *L'esthétique théâtrale* (2^e éd.), Paris, Armand Colin, coll. « Cursus », 2010.

9. Voir son mot d'auteur dans l'ouvrage de M. Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cité, p. 441-442, intitulé « Écrire par bouffée d'enfance : un tragique joyeux ».

La naissance de soi est tragique parce qu'elle est ponctuée de séparations, de renoncements, de différenciations. Une naissance passe forcément par un rejet. Comme un arbre et ses branches qu'il faut couper pour qu'il continue à vivre¹⁰.

Betty Heurtebise, directrice artistique de la compagnie bordelaise La Petite Fabrique, choisit de mettre en scène en 2012 la pièce de Nathalie Papin *Le Pays de Rien*¹¹. Et c'est la libération des forces noires nécessaire pour vivre que vise sa mise en scène. La pièce raconte l'enfermement d'une jeune fille par son père tyrannique dans un pays où règne le Rien. C'est l'arrivée d'un jeune étranger qui lui révélera l'existence d'un ailleurs, la possibilité de vivre autrement. Dans la scène v, Nathalie Papin réveille la mémoire de la mort, de ce qui a disparu chez la Fille du roi en convoquant des squelettes amenés par un instrument de musique : la flûte. C'est le jeune étranger qui en donnant une flûte à la jeune fille va faire jaillir une force de vie. Cette flûte, réalisée avec la côte d'une petite fille qui riait toujours, a le pouvoir de donner du courage aux enfants qui deviendront squelettes s'ils ne trouvent pas d'espace pour poser leurs rêves.

Elle ramasse la flûte et souffle dedans. Des squelettes envahissent le pays de Rien. Ils dansent, ils sont drôles et joyeux¹².

La flûte utilisée dans le spectacle de Betty Heurtebise a été fabriquée à partir d'un os d'animal. La Fille du roi, en soufflant dans cette flûte, entre dans une transe proche de la sorcellerie. Son corps s'agite et semble possédé, révélant des mouvements secrets et contradictoires, comme si la mémoire de la mort libérait toutes les émotions enfermées par son père. Ce moment de danse crée une rupture avec le rythme global du spectacle tant au niveau sonore avec l'apport de sons de percussions qu'au niveau du jeu. Les mouvements de la Fille du roi, la flûte (premier instrument de musique utilisé par les hommes) nous renvoient à nos origines, à nos instincts sauvages. Nous pouvons alors penser au théâtre de la cruauté tel que le définit Antonin Artaud : un théâtre qui recouvre les origines dionysiaques et tragiques de la vie. Antonin Artaud entend le mot cruauté dans un sens large comme un appétit de la vie. Il me semble que Betty Heurtebise en choisissant de ne pas représenter les squelettes mais en les convoquant de manière virtuelle (projections sur le plateau) et par l'intermédiaire de cette flûte réalisée à partir d'un os d'animal rejoint pour partie la définition d'Antonin Artaud dans son deuxième manifeste du *Théâtre de la Cruauté* quand il souligne l'importance de créer un chevauchement entre les

10. D. Richard, entretien avec A. Armellini, mai 2013.

11. Des images du spectacle sont disponibles sur le site Théâtre contemporain <<http://www.theatre-video.net/video/Le-Pays-de-Rien-de-Nathalie-Papin-m-e-s-Betty-Heurtebise-extraits>>.

12. N. Papin, *Le Pays de Rien*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2002, p. 27.

différents langages scéniques : images, corps, lumières, sons... pour créer globalement un langage autre, peut-être capable d'aller chercher au fond de notre esprit des images peu ou pas utilisées. Le spectacle agit alors, me semble-t-il, comme une force qui révèle la puissance créatrice de la vie, qui exalte la vie; il réussit à bousculer le repos des sens, libérer l'inconscient opprimé, pousser à une sorte de révolte virtuelle.

Briser le langage pour s'approcher du vivant

Comme l'écrivait Artaud,

Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire et refaire le théâtre [...]. Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité¹³.

Suivant le philosophe Paul Audi¹⁴ faisant référence à Jean-François Lyotard, l'enfance se situe dans un entre-deux, entre le fait d'être vivant et le moment où nous n'avons pas encore accès au langage, moment où nous sommes incapables de répondre. Tout au long de notre existence, nous continuons à porter cette incapacité et cette absence de sens qui peuvent resurgir à n'importe quel moment pour nous détourner de la signification, nous donner accès à un au-delà.

Le Garçon de passage de Dominique Richard me semble à la recherche d'un tel retour aux sources.

Revenons à l'étymologie du mot enfance – *infans*, qui ne parle pas. Cette étymologie est souvent reprise par les philosophes pour nous rappeler que le langage nous permet de maîtriser ce qui nous arrive. Dès lors que nous employons un mot, nous prenons une distance par rapport aux événements. La sortie de l'enfance s'accompagne de la maîtrise du langage. Et le discours est bien ce qui nous éloigne de l'état de sauvagerie de l'enfance.

D'ailleurs Jean-François Lyotard dans *Lectures d'enfance*¹⁵ dit simplement que ces deux enfances (celle de l'enfant et celle de l'adulte) ont en commun d'être sans paroles (in-fantia). De même que l'enfant d'abord ne parle pas, l'enfance du discours est silencieuse.

Dominique Richard, dans chacune des pièces *Les Saisons de Rosemarie*, *Hubert au miroir* et *Le Garçon de passage*, publiées aux Éditions Théâtrales

13. A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 19.

14. Les nouveaux chemins de la connaissance, *Adieu l'enfance : Lyotard, l'enfance n'a pas d'âge*, émission diffusée sur France Culture, le 16 décembre 2014.

15. J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1991.

Jeunesse, s’amuse avec le langage jusqu’à l’invention de nouvelles langues. Il parvient ainsi à nous rappeler la dualité du langage à la fois utile et aliénant.

Dans *Le Garçon de passage*, l’auteur invente une langue, le « pallakch », pour raconter la relation entre trois enfants sur une île mystérieuse. Une journée sur cette île leur permet de traverser de nombreux questionnements : grandir, désirer, découvrir, vivre, regarder naître les identités... Il est intéressant de lire la note écrite par l’auteur, à la fin de la pièce. Dominique Richard y définit ce langage :

[...] une langue inventée, langue du secret, une langue d’avant, langue de la dissolution ou de la dissémination, le contraire du discours possible ou d’une parole qui se donne [...] où dans un seul mot sont inscrits, enveloppés, tous les possibles [...] le plus simple pour progresser est encore d’écouter la source et le tonnerre, de se laisser aller au surgissement, en soi, de l’évidence des mondes [...] Le pallakch est la seule vraie langue, celle des mondes et de ses bruits, celle des tripes et de ses souffles. Les autres n’en sont que de grossières approximations. [...] Nous avons tous commencé à parler le pallakch mais bizarrement en grandissant, nous l’avons oublié¹⁶.

Outre cette note édifiante, les personnages donnent des explications à propos de cette langue inventée que le garçon de passage essaie de comprendre pour entrer dans le clan formé par la fille et le garçon. De nouveau surgit l’idée de renaissance dans la mort que la langue pallakch dit par le mot « bo » qui signifie « vivre-mourir ».

Cette recherche autour du langage peut alors nous ramener aux expériences d’Antonin Artaud qui s’est intéressé à un langage primitif, pulsionnel, comme celui de l’enfant peut-être. Poussant le langage jusqu’aux limites de l’articulation, Artaud interroge le mot et son pouvoir de référence ; il fait sortir le langage du schéma signifiant-signifié pour aller vers l’expulsion de mots. Dominique Richard, d’une façon proche, travaille le langage pour le libérer, pour le faire sortir de son emprisonnement dans la signification en inventant le « pallakch ». Cette libération des mots pourrait nous permettre de retrouver la culture défendue par Antonin Artaud, celle liée à la vie sauvage, laissant s’échapper la magie de la vie.

En convoquant la mort ou en brisant le langage, ces artistes ouvrent des portes vers des espaces inconnus, non maîtrisés et maîtrisables. Ils sont des « résistants », au sens que Gilles Deleuze donne au mot « résistance » dans la définition que propose son abécédaire : l’artiste « libère la vie que l’homme a emprisonnée¹⁷ ». On peut ajouter qu’il exalte la vie, qu’il capte l’Enfantin

16. D. Richard, *Le Garçon de passage*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2009, p. 75-77.

17. G. Deleuze dans *L’Abécédaire de Gilles Deleuze*, produit et réalisé par P. A. Boutang, Paris, Éditions Montparnasse, DVD, 2004.

quand « il se manifeste par sensations et clartés soudaines, par blocs sonores ou saveurs demeurés intacts¹⁸ », comme l'écrit Pierre Péju, et qu'il parvient à le transmettre pour renouveler nos perceptions des choses et de nous-mêmes.

Vers l'expérimentation d'un réel élargi

Michel Foucault, dans une conférence radiophonique de 1966 qui a donné naissance à un texte publié aux Éditions Lignes, *Le corps utopique*, arpente le corps comme un territoire, un espace limité, auquel chacun de nous est condamné, et que nous partageons. L'exploration du corps par Michel Foucault est finalement assez proche de celle des enfants. Les auteurs et les metteurs en scène de notre étude jouent avec l'exploration du corps : jeux de miroir, dédoublement, disparition, apparition... Si les expériences autour du corps, du double notamment, sont surtout marquées dans notre civilisation par l'angoisse, elles peuvent aussi être l'occasion de se promener dans des contrées lointaines et enchantées, nous transporter ailleurs, être le support de métamorphoses nous invitant à découvrir des dimensions cachées de notre existence, à atténuer les frontières entre le réel et l'imaginaire. Relisons Foucault :

Corps incompréhensible, corps pénétrable et opaque, corps ouvert et fermé : corps utopique. Corps absolument visible, en un sens [...] ; pourtant, ce même corps qui est si visible, il est retiré, il est capté par une sorte d'invisibilité de laquelle jamais je ne peux le détacher. Le corps, fantôme qui n'apparaît qu'au mirage des miroirs. [...] Est-ce que vraiment j'ai besoin des génies et des fées, et de la mort et de l'âme, pour être à la fois indissociablement visible et invisible ? [...] Il court, il agit, il vit, il désire, il se laisse traverser sans résistance par toutes mes intentions. Hé oui¹⁹ !

La découverte de soi par l'exploration du corps

Dans la pièce de Dominique Richard, *Les Saisons de Rosemarie*, Rosemarie est une petite fille dans la confusion : elle cherche qui est, elle s'explore. Dès la première séquence, Dominique Richard fait apparaître à ses côtés « le garçon » que Rosemarie invitera très vite à mettre ses pas dans les siens pour la suivre et sautiller avec elle dans les flaques. Ce double masculin a quelques traits singuliers. Il s'oppose à Rosemarie dans sa manière de communiquer. Ses phrases sont très longues, il utilise un mot pour un autre alors que Rosemarie

18. P. Péju, *Le goût pour l'enfance*, ouvr. cité, p. 10.

19. M. Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 13, 14.

s'exprime le moins possible. De plus, il remet très souvent en question les règles imposées par le monde des adultes :

« Je me demande si les adultes n'essaient pas de nous enseigner les choses qu'on connaît pour qu'on n'arrive plus à les faire²⁰. »

Il est un détour pour permettre à Rosemarie de mieux se découvrir, faire l'expérience de soi, s'amuser avec ses propres limites. Dans une séquence intitulée « Jeu », Rosemarie change de corps et s'installe dans celui du garçon qui lui rend la pareille.

« J'aimerais bien savoir qui je suis. En me rencontrant, je pourrai mieux m'observer et m'espionner.
Ça fait un peu peur de ne plus être soi-même. Et si je ne pouvais plus me retrouver après le jeu²¹ ? »

Rosemarie va ainsi pendant la pièce faire un voyage avec son double masculin et puis l'abandonner progressivement pour laisser éclore cet autre qu'elle enfermait à l'intérieur d'elle-même. Le monologue de fin est éloquent. Elle est seule et se sent enfin exister dans sa tête et dans son corps.

Cette capacité d'être soi et plusieurs autres est une préoccupation récurrente dans les œuvres de Dominique Richard dont l'écriture ne cesse de réfléchir à la construction de l'identité de l'enfant, à la naissance du « moi ».

Dans *Hubert au miroir*, comme le titre l'indique, c'est dans l'expérience du miroir et du reflet qu'Hubert se découvre au fil de la pièce. Dominique Richard s'exprime à ce sujet dans la note publiée à la fin de la pièce.

Le sujet que nous sommes reste une énigme, redécouvrant sans cesse ce qui le constitue, être multiple et provisoire, en devenir, reprenant le fil de sa vie à mesure qu'elle s'écoule... Hubert explore ses propres labyrinthes, à la recherche du secret qui le constitue : labyrinthes des corps, de miroir en miroir, labyrinthe de la pensée, d'énigme en énigme, pour ne trouver que le vide en lui-même, l'absence qui le hante et dont il va falloir faire le deuil pour grandir²²...

Dans *Mange-moi*, Nathalie Papin raconte l'histoire d'Alia aux prises avec son corps obèse qui lui vaut les moqueries de ses camarades. Elle cherche à disparaître, à se débarrasser de son corps encombrant.

« Vous ne rirez pas longtemps quand j'aurai disparu, et que personne ne saura me retrouver²³. »

20. D. Richard, *Les Saisons de Rosemarie*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2004, p. 39.

21. *Ibid.*

22. D. Richard *Hubert au miroir*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2008, p. 93-94.

23. N. Papin, *Mange-moi*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », p. 9.

Dans sa course pour échapper aux autres qui lui rappellent sans cesse ce corps insupportable, elle trébuche, s'assied devant un horizon et rencontre un ogre mangeur d'horizon qui va lui ouvrir son ventre pour qu'elle vienne s'y réfugier. À partir de là, Alia voyage à l'intérieur du ventre de l'ogre où elle rencontrera un dévoreur de livres, un mangeur de mémoires et surtout un oiseau étrange qui lui confiera la mission de sauver l'ogre. Nathalie Papin crée des lieux autres, des lieux fictifs hautement symboliques qui rapprochent son écriture de celle des symbolistes tels que Maurice Maeterlinck. Alia (dont le sens étymologique est l'« autre ») voyage à l'intérieur du corps d'un autre, l'ogre, puis sur une ligne d'horizon. Ces espaces – le ventre vide de l'ogre, les côtes de l'ogre, l'horizon ; ces personnages croisés : le dévoreur de livres, le mangeur de mémoire, l'oiseau, l'ogre « anogrexique » transportent Alia entre les deux mondes du visible et de l'invisible, là où personne ne la trouvera. Ce voyage secret lui permet de se métamorphoser, de changer ses perceptions, de devenir toute neuve, de libérer son chagrin.

Des créateurs d'espace mental

Dans *Le corps utopique*, Michel Foucault développe le concept d'hétérotopies, ces lieux dans lesquels nous percevons différemment la réalité ainsi que notre propre identité. Ils sont des espaces mythiques ou réels, mais des espaces de contestation de l'espace dans lequel nous vivons. Certains auteurs et metteurs en scène pour la jeunesse font naître ces espaces où les frontières entre le réel et l'imaginaire deviennent floues, voire inexistantes.

Betty Heurtebise, dans sa mise en scène du *Pays de Rien*, explore la force de l'obscurité, ou comment voir ce que l'œil ne voit pas. Elle joue avec la notion de double et propose une nouvelle lecture dramaturgique de la pièce de Nathalie Papin. Par un travail sur la lumière qui révèle une présence fantomatique, l'existence réelle du jeune garçon est questionnée. Comme le souligne Claude Régy dans *L'état d'incertitude*, c'est l'obscurité qui est fondatrice parce qu'elle donne naissance à un certain jour artificiel.

Ce n'est pas vrai qu'on ne voit pas un être vivant s'il reste dans l'ombre. On ressent comme davantage sa présence, davantage de la force invisible qu'un centre en lui irradie. On sent mieux non pas ce qu'il est mais ce qu'il aurait pu être. Et bien sûr prédomine ce qu'aurait pu être sur ce qui est. Il ne faut donc pas montrer la lumière de ce qui est, mais rester dans la lumière infinie de ce qui serait possible, hors des limites du temps²⁴.

24. C. Régy, *L'état d'incertitude*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002, p. 101.

L'arrivée du jeune garçon sur le plateau devant la jeune fille crée un face-à-face saisissant entre les deux corps, celui du garçon dans l'obscurité et celui de la fille dans la lumière. Le garçon s'avance et la Fille du roi recule comme effrayée par quelque chose qui surgirait d'un ailleurs qu'elle ne connaît pas, d'elle-même peut-être. Le jeune garçon semble plus présent dans l'ombre qu'en pleine lumière, comme si sa présence irradiait l'espace pour dévoiler de nouveaux espaces dans le corps de la jeune fille.

C'est à travers cet invisible, qu'une sur-présence s'installe, à travers cette absence corporelle on pourrait deviner l'inconnaissable, l'altérité absolue, tout peut venir s'y inscrire²⁵.

Interrogé par Joëlle Gayot sur son théâtre, Joël Pommerat²⁶ insiste sur le fait que la fiction est un détour pour mieux faire l'expérience du réel. Son théâtre est un chevauchement entre les différents langages : parole, son, lumière qui créent un espace ouvrant les champs de la perception et de l'imagination. Quand on l'interroge sur l'obscurité de ses spectacles, il prend l'exemple du personnage d'un roman que nous sommes en train de lire, ce personnage avec qui nous finissons par établir une grande proximité mais dont la forme précise du corps nous échappe. Plusieurs impressions, plusieurs visages, plusieurs corps parfois contradictoires se dessinent. Différents éléments se superposent pour composer un être à la fois vrai et multiforme. C'est peut-être cette perception qui rend finalement la juste complexité de la relation que nous entretenons avec le monde qui nous entoure, floue et ambiguë.

Thomas Boccon-Gibod²⁷, dans son article sur le théâtre de Joël Pommerat, développe sa proximité avec les réflexions de Michel Foucault sur la fiction et les hétérotopies. Les mises en scène de Joël Pommerat ont cette capacité d'attirer notre œil et notre oreille vers des choses qui paraissent ordinaires mais qui, en créant des espaces qui étendent nos zones de perceptions, transforment le plateau de théâtre en lieu de philosophie concrète.

Les théâtres de Joël Pommerat, de Betty Heurtebise et de Claude Régy bousculent nos habitudes perceptives. Ces auteurs travaillent à la recherche d'une ultra-sensibilité, d'une hyper-lucidité qui fait percevoir, entendre, ressentir un détail de la façon la plus aiguë. Il s'agit, dans leur travail, de révéler, réveiller, afin de nous restituer une étrangeté que l'habitude nous fait perdre, cette étrangeté

25. C. Régy, *L'ordre des morts*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 1999, p. 83.

26. J. Pommerat, *Joël Pommerat, troubles*, entretiens avec Joëlle Gayot, Arles, Actes Sud, 2009.

27. T. Boccon-Gibod, « *Je tremble et Cercles / Fictions* : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire », *Agôn* [en ligne], Horizons politiques de la communauté, n° 3 : Utopies de la scène, scènes de l'utopie, [Dossiers, mis à jour le : 19/01/2011], <<http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1561>>.

qui vient de nous, cette étrangeté qui est peut-être la part d'enfance perdue que nous cherchons. Ils atteignent ainsi un espace polymorphe et polysémique qui ne transpose pas les apparences du monde visible, mais s'offre plutôt comme une voie ouverte à notre imaginaire.

Tous, me semble-t-il, cherchent à montrer moins pour suggérer plus, pour ouvrir l'œuvre à de multiples perspectives. Ils parviennent à stimuler les sens du spectateur pour développer un voir qui va au-delà de la fonction visuelle, un entendre qui va au-delà de la fonction auditive et ouvrent des champs vers des horizons sans limite. Comme l'écrivait Maeterlinck : « Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre²⁸. »

Des penseurs de l'invisible

Ces artistes ouvrent ainsi la porte de préoccupations complexes qui nous constituent tous et qui concernent la mort, le temps, l'être, l'origine... Leurs écritures et leurs mises en scène modifient notre rapport au monde en nous éloignant des représentations concrètes, des perceptions brutes. Elles créent ainsi des espaces de rêverie, d'obscurité et de silence dans lesquels la réflexion peut s'installer. Les enfants, petits philosophes qui s'ignorent, s'y installeront en premier.

Pour terminer, on peut qualifier ces artistes de penseurs de l'invisible car ils explorent les limites pour nous amener à réfléchir sur l'illusion, à découvrir ces dimensions secrètes du réel, qui étendent nos moyens de perception pour exalter le vivre et peut-être nous rapprocher de « notre vérité²⁹ ».

28. M. Maeterlinck, cité par S. Ballestra-Puech, dans « Le Tragique au quotidien », *Le Trésor des Humbles*, Paris, Mercure de France, 1896, p. 161.

29. M. Foucault, *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France (1984)*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales - Gallimard - Seuil, coll. « Hautes Études », 2009, p. 13-14.

**L'auteur qui écrit pour les enfants peut-il
échapper à la double autorité de l'auteur
devant le public et de l'adulte
devant l'enfant ?**

L'enfance, à travers l'histoire, les civilisations et les modes, a toujours été considérée comme un état transitoire, et l'enfant considéré comme un être humain en devenir, absent des discours philosophiques, des théories qui racontent l'homme et ses quêtes, l'homme et ses conquêtes. *L'infans* est celui qui ne parle pas. Le passage à celui qui n'a pas droit de parole s'est fait rapidement. L'enfance est une intense période d'apprentissages, de la formation du soi, de la construction de l'identité... Quand il est question d'enfant, on ne dit pas identité mais développement. Pourtant, l'enfance n'est jamais vécue comme un passage par les enfants qui sont dans le *présent* absolu et déterminant. Ils ne sont pas en attente de... Ils vivent, enracinés dans un « ici et maintenant » avec une étonnante capacité à ne pas hiérarchiser leurs occupations et à s'absorber totalement dans ce qu'ils font. Pourquoi donc l'enfant qui vit au présent est-il toujours traité comme un être « en devenir » ?

Cette dichotomie entre le regard que les adultes portent sur l'enfance et ce que nous apprennent les enfants d'eux-mêmes est troublante. L'être humain se construit dans et par le regard de l'autre. « Le soi est créé par son appréhension d'un autre », dit Thomas McEvilley dans *Le paradoxe de la romance*¹. Nous existons et nous nous définissons dans et par le regard de l'autre, inévitable présence qui remet en question l'*identité*. C'est d'autant plus vrai pour

1. T. McEvilley, *The Romance: A Paradox*, 1987, p. 125.

l'enfant. Donald Winnicott affirme que la construction identitaire est liée aux soins que l'enfant reçoit dans sa petite enfance et qui permettent l'ancrage de l'image de soi sur la transformation corporelle, l'investissement narcissique, et la construction d'un « idéal du moi » dans la relation aux autres à travers les attentes des parents. Or, cette relation de dépendance se transforme rapidement en relation d'autorité qu'il faut questionner et à laquelle il faut inventer des alternatives pour permettre la rencontre artistique.

L'enfance et l'enfant ne sont jamais sujets. Ils sont objets. Objet de soins, d'étude de la psychologie cognitive et de la pédagogie, sciences humaines réservées à l'étude de l'enfance. Comme le disait Bernhard Schlink dans *Le liseur* : « [...] la philosophie ne se soucie pas des enfants. Elle les a abandonnés à la pédagogie, qui s'en occupe bien mal² ». Bernhard Schlink n'a pas complètement tort. La pédagogie s'est presque uniquement consacrée à moduler les règles qui encadrent la relation de soumission didactique où l'enfant est celui qui apprend et l'adulte celui qui sait. Il y a eu des exceptions : Freinet en France a basé sa méthode d'enseignement sur la libre expression de l'enfant et le travail coopératif ; Montessori, en Italie, féministe avant l'heure, a milité pour un vrai respect de l'enfant comme personne humaine ; Korczak en Pologne, initiateur d'une révolutionnaire autogestion pédagogique, donnait aux enfants un réel pouvoir d'expression, de participation, d'association, de décision dans des conseils démocratiques, Pestalozzi, Summerhill, Decroly... Aucun de ces penseurs n'a réussi à ébranler de manière durable et définitive la relation de soumission didactique où l'adulte est celui qui sait et l'enfant celui qui doit apprendre.

La rencontre artistique

Comment la relation d'autorité entre adulte et enfant peut-elle dénaturer la rencontre artistique ? L'auteur est en position d'autorité face au public. Il parle d'un point de vue sur le monde qui est le sien et le public a choisi... S'il est heurté ou bouleversé, il a le droit de crier, partir, créer un scandale, certains s'inscrivant dans l'Histoire. Provoqués par les spectateurs qui répondent à l'auteur, ces scandales donnent au théâtre sa vitalité. La situation de l'enfant est autre : il ne choisit pas ce qu'il va voir, n'a pas le droit de sortir, pas droit au scandale. La relation de l'auteur au spectateur est celle de l'adulte à l'enfant : une relation de bonne conduite et de soumission didactique qui déséquilibre et menace la rencontre de deux intimités, fondement de la rencontre artistique.

2. B. Schlink, *Le liseur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 160.

L'auteur qui écrit pour le jeune public se retrouve dans une double position d'autorité : celle de l'artiste qu'on écoute et de l'adulte dont on connaît les droits et les pouvoirs.

Comment l'auteur qui choisit le jeune public peut-il assumer les obligations morales, éthiques, esthétiques qu'il se donne à lui-même et celles que voudrait lui imposer une société multiforme aux enjeux éducatifs éclatés qui ne devraient pas le concerner ?

Comment l'auteur qui choisit le jeune public peut-il rejoindre des spectateurs qui sont essentiellement, au sens philosophique du terme, dans une relation inégalitaire ?

La rencontre avec le jeune public

Ces questions se sont posées très tôt dans ma relation au jeune public que j'ai rencontré à vingt et un ans comme comédienne dans une Commedia Dell'arte. Je jouais une Colombine et le Pierrot était muet. Après chaque représentation, les enfants me parlaient normalement et ceux qui allaient vers le Pierrot lui parlaient par gestes... Pourquoi les enfants me parlaient-ils normalement et s'adressaient-ils au Pierrot suivant les conventions du spectacle ? Je me suis d'abord demandé où est la frontière entre la réalité et la fiction. Puis, s'il y a un langage particulier pour toucher les jeunes spectateurs, quel serait ce langage ? Les questions se multipliaient, faisant de l'écriture pour jeune public un territoire aussi sauvage par l'étendue à défricher, que policé par les règles du *convenable* imposées de l'extérieur.

En 1975, j'écris un premier texte *Ti-Jean voudrait ben s'marier, mais...* et fonde Le Carrousel avec Gervais Gaudreault pour monter ce texte. Je ne veux pas m'étendre sur ces cinq premières années d'écriture que j'appelle d'*innocence*, mais je ne peux pas non plus l'évacuer complètement car, dans la participation qu'on expérimentait, il y avait déjà une ouverture aux enfants et le désir de transgresser les règles données, comme le dit Nicolas Faure :

Ti-Jean voudrait ben s'marier, mais... suppose une relation pédagogique entre l'auteur et l'enfant, mais pas si inégalitaire que cela. Certes, il y a autre chose qu'une simple expression artistique, la volonté de se poser autant en éducateur qu'en créateur. Mais en assumant cette part du pédagogique, par le risque de l'improvisation, l'auteur trouve finalement une nouvelle forme d'égalité dans la relation. L'adulte n'est pas donneur de leçon (le sens n'est pas univoque), il est force de proposition³.

3. N. Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire théâtre », 2009, p. 92.

De 1975 à 1980, j'écrivis cinq textes conçus selon un principe de participation active des enfants qui leur donnait un pouvoir non négligeable sur le déroulement dramatique. Les spectacles étaient bien reçus par les enfants et par les adultes. J'écrivais d'un point de vue d'énonciation non contestable de l'adulte qui sait et veut partager un savoir avec les enfants.

Intuition d'une nouvelle posture d'écriture : *Une lune entre deux maisons*

En 1976, mon fils naît. Il a à peine trois ans et je l'emmène au théâtre. Il voit tout, même si aucun spectacle n'a été pensé pour les petits, nombreux dans les salles. Je les observe écouter, perdre l'intérêt, revenir au spectacle, se passionner, attentive aux stimuli qui vont chercher leur attention, aux moments où ils décrochent. D'autre part, je travaille quatre jours par semaine en atelier de création libre avec des enfants de trois à cinq ans. Je relis Piaget, Wallon, Winnicott avec le sentiment de comprendre ce que j'étudiais plus tôt et je décide d'écrire un texte pour les plus petits.

Ce sera *Une lune entre deux maisons*⁴. L'écriture de ce texte, la création du spectacle, la fréquentation des petits durant les représentations et les rencontres après le spectacle, l'étude de leurs dessins ont été ma première vraie école d'écriture. J'ai reçu comme Jacotot, « le maître ignorant » de Jacques Rancière, la conviction que je devais apprendre des enfants. L'écriture de *Une lune entre deux maisons* m'a appris que je devais arrêter de regarder et d'expliquer le monde du haut de ma taille d'adulte, que je n'avais rien à faire « comprendre » aux enfants, que je devais m'asseoir par terre avec eux, regarder le monde les yeux à la hauteur des leurs et les écouter parler du monde dans leurs mots, leurs phrases, leurs hésitations et leurs certitudes, leurs rêves et leurs peurs.

Après *Une lune entre deux maisons*, je n'ai plus jamais écrit innocemment. J'ai écrit, en sachant que j'écrivais pour enfants et avec la conscience intime que j'étais auteure, femme, mère, adulte, être humain et que je devais inventer pour chacun de mes textes un équilibre instable et précaire entre l'auteure que j'étais et un public spécifique, captif, toujours nouveau, multiple. Qui pourrait nier qu'entre un enfant de trois ans et un de douze ans, il y a une distance aussi grande qu'entre l'enfant et l'adulte, que deux enfants de trois ans ont des expériences qui en font déjà des êtres humains uniques ?

4. S. Lebeau, *Une lune entre deux maisons*, Québec/Amérique, 1980; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2006.

La commande impossible

Il aura fallu mon adaptation⁵ de *Quand j'avais cinq ans j'm'ai tué* de Howard Buten pour théoriser ce que j'appelle la commande contradictoire (celle de l'intérieur et celle de l'extérieur) et comprendre le pari impossible d'obéir à deux dynamiques aussi fondamentalement opposées : celle d'adopter un point de vue autre et celle d'être totalement en accord avec ce que j'écrivais dans le dire et dans la manière de dire. Avec *Quand j'avais cinq ans j'm'ai tué*, j'ai été attaquée violemment et de plein fouet... Mais ce texte, je ne l'avais pas écrit mais choisi et je pouvais défendre mon choix : le roman décrit une société et ses tabous à travers le regard d'un enfant de huit ans et s'aventure dans des zones émotives que, toute seule, je n'aurais peut-être pas explorées.

Le jour de la première, l'émotion est à couper au couteau. Les enfants sont attentifs, silencieux. Les adultes, effrayés, désemparés autant par le propos que par le ton « grave » du spectacle. L'expérience de *Quand j'avais cinq ans, j'm'ai tué* m'a permis de comprendre le paradoxe fondamental du théâtre pour enfants qui fait de cette pratique sous haute surveillance un exercice de haute voltige pour les créateurs qui s'écartent des voies permises : fantaisie et didactisme. J'ai appris :

- que la compréhension des enfants est subtile, globale, profonde, qu'elle va plus loin que ce que l'on peut imaginer, prévoir, définir ;
- que les enfants sont disponibles, sans préjugés quant aux propos, ouverts aux formes les plus contemporaines ;
- que les adultes ont des idées précises sur ce qui peut être ou ne peut pas être « dit aux enfants », que ces idées sont totalement subjectives, basées sur des souvenirs d'enfance, celle qu'ils ont eue ou n'ont pas eue et surtout teintées de la relation de subordination didactique où l'adulte est celui qui sait et l'enfant, celui qui apprend ;
- que s'il y a des limites à ce que l'on peut leur dire ou montrer, ces limites ne viennent jamais des enfants mais des adultes qui les entourent ;
- que l'enfance, même la plus choyée, la plus lumineuse, n'est jamais complètement idyllique : il suffit de penser à la colère d'un tout-petit... ;
- que les enfants vivent dans le même monde que nous, curieux, ouverts aux réalités qu'ils devinent, soupçonnent et... le silence sur les problématiques complexes est plus douloureux que la discussion soulevée par un spectacle, un film, un livre.

5. S. Lebeau, *Gil*, texte inédit, 1987.

La métaphore fondatrice

L'expérience de *Quand j'avais cinq ans j'm'ai tué* m'a permis de nommer la difficulté à écrire pour le jeune public : réconcilier l'inconciliable. Recueillir et connaître des points de vue d'enfants sur des questions existentielles qui me concernent à un moment donné de ma vie sans trahir : ne pas trahir les confidences des enfants et leurs mots, ne pas me trahir moi-même dans ma manière de dire avec un souffle, un rythme, un vocabulaire, des images et un imaginaire... L'alchimie est délicate et cela à toutes les étapes de l'écriture.

La pulsion, l'impulsion qui déclenchent les premières questions peuvent être internes (des questions obsédantes), ou externes : le choc d'un livre, d'un film, d'un documentaire que je n'arrive pas à oublier, qui s'installe à mon insu comme matière d'écriture. C'est alors que surgit en arrière-plan la question du ou des publics qui se pose de manière complètement différente pour chacun des projets. Je n'ai jamais réussi à dégager suffisamment de constantes pour reproduire une approche, modéliser une manière de faire. Je suis déjà dans la création. La relation est à inventer chaque fois à partir d'un désir, d'une intuition, d'un flou impalpable et unique, d'une recherche dont le point de départ est un point d'interrogation et le point d'arrivée de multiples points d'interrogation. Chercher... imaginer... inventer des méthodes, des moyens, des questions, des plans de travail, des objectifs, des défis avec des mots, des images, les miens et ceux des enfants pour m'approcher d'une réalité, d'une situation, d'un vécu.

C'est ainsi que j'ai vécu les périodes d'animation faites avec les enfants pour chacun de mes textes. J'ai écrit *Salvador*⁶ à la suite de deux voyages en Argentine et au Pérou où j'ai connu les enfants des rues. Je ne sentais pas de difficulté particulière à partager l'expérience avec les enfants du Nord quand je suis allée rencontrer les enfants près de chez moi pour les entendre parler de réalités qu'ils ne vivaient pas. Leurs commentaires ont été des avertissements sérieux : je devais éviter le misérabilisme et appeler à l'espoir. J'ai choisi un destin heureux, ce que je n'aurais peut-être pas fait si j'avais écrit pour adultes. Je ne me trahissais pas pour autant : j'avais moi-même besoin de le faire exister, ce destin.

Le déclencheur de *L'Ogrelet*⁷ était une question existentielle, la pièce questionne les pulsions du bien et du mal. *Petit Pierre*⁸ posait la question

6. S. Lebeau, *Salvador, L'Enfant, la montagne et la mangue*, Montréal, VLB Éditeur, 1994 ; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2002.

7. S. Lebeau, *L'Ogrelet*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 1997 ; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2003.

8. S. Lebeau, *Petit Pierre*, Montréal, Lanctôt Éditeur, 2002 ; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2006.

universellement connue des enfants et des adultes de ne pas être conforme. *Souliers de sable*⁹ réconcilie ma haine des dispositifs de sécurité avec le besoin inné qu'ont les petits d'explorer. *Gretel et Hansel*¹⁰ abordait la jalousie fraternelle que nous passons notre vie à actualiser et réactualiser.

Je termine cette revue tronquée en posant les balises du travail d'animation avec les enfants avant d'aborder l'écriture du texte *Le bruit des os qui craquent*¹¹. J'ai demandé crûment : « Est-ce qu'on a le droit de parler de réalités aussi dures à des enfants qui ne les connaissent pas ? » Leurs réponses sans équivoque m'ont permis d'écrire ce texte qui continue de poser des questions : pourquoi ce texte écrit pour les enfants se retrouve-t-il régulièrement dans les programmations adultes ? Autre question, plus bouleversante encore : pourquoi *Le bruit des os qui craquent* provoque-t-il deux lectures divergentes, se révélant une histoire d'espoir pour les enfants et une histoire désespérante pour les adultes ?

J'écris avec la certitude d'un décalage fondamental, d'une distance à première vue irréconciliable entre l'artiste et le spectateur. Comme je le sais inévitable, j'ai décidé d'en fouiller les interstices, les possibles et les impossibles, les pièges, les fausses pistes et il est devenu un passionnant défi. Il m'oblige à rester près des enfants durant le processus d'écriture, à définir ce que moi, femme, adulte, citoyenne, je veux partager avec le public et à être intimement attentive aux forces conscientes et inconscientes de l'écriture pour que s'opère la perte de contrôle du geste artistique, contrôle que les adultes se sentent obligés de garder dans leur comportement avec les enfants... Comment cette perte de contrôle, essentielle à la création, s'est-elle opérée dans l'écriture de chacun de mes textes ?

Il y a vingt ans à peine, j'ai senti qu'il y avait un moment précis où l'écriture s'enclenchait. Il y a dix ans à peine, j'ai nommé de manière intuitive et empirique le moment précis où se met en place la mécanique de l'écriture qui se détache complètement des étapes qui l'ont précédée : j'ai appelé ce moment *métaphore fondatrice*. La métaphore est l'image sans outil de comparaison qui associe un terme à un autre, ce deuxième terme appartenant à un champ lexical différent afin de traduire une pensée plus riche et plus complexe que celle du vocabulaire descriptif concret. Ce serait une figure de rhétorique qui dit entre les lignes, entre les lettres et qui, surtout, dit plus que la somme de ses composantes. Le mot me donne le sentiment intangible mais délicieux d'une étonnante clarté dans le fouillis qu'imposait la digestion silencieuse qui suivait les animations

9. S. Lebeau, *Souliers de sable*, Montréal, Leméac, 2006 ; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2007.

10. S. Lebeau, *Hansel et Gretel*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2014.

11. S. Lebeau, *Le bruit des os qui craquent*, Montréal, Leméac, 2009 ; Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2008.

avec les enfants. Je l'ai appelée fondatrice parce qu'elle me permettait d'articuler et de faire vivre dans une histoire, une situation, un personnage les paradoxes, les contradictions, les irréconciliables que la recherche avait fait surgir : l'idée du petit de l'ogre qui ouvre sur tous les possibles, la structure double qui permet l'émotion en direct et la mise en contexte, l'alternance entre récit et action, entre conte et modernité. Tous mes textes s'articulent autour d'une métaphore.

La métaphore fondatrice est devenue le pivot de mon écriture marquant systématiquement le passage involontaire, parfois inconscient, mais définitif entre la fin de la recherche (commande de l'extérieur) et l'écriture (commande de l'intérieur) qui suppose perte de contrôle et abandon aux détours de l'inconscient. L'écriture s'impose, se nourrit d'elle-même et des sens qu'elle fait surgir, des mots, des images, au rythme des émotions. La métaphore fondatrice a le pouvoir de faire taire les milliers d'hypothèses que la recherche ou le désir conscient ont fait surgir pendant la gestation, le pouvoir de les englober toutes, d'en choisir une qui les raconte toutes. Elle est féconde et, si elle est chemin pour l'auteur, elle ouvre des voies de traverse pour que chaque spectateur retrouve son intimité.

La magistrale démonstration de l'évolution historique et culturelle du concept de métaphore de Paul Ricœur¹² m'a permis de mettre des mots et des concepts sur des intuitions. Déjà, chez Aristote, la métaphore est définie comme *mouvement* qui unit une paire de termes. Il faut deux idées pour une métaphore et le plus souvent l'idée de transgression catégoriale enrichit l'écart entre les deux termes. Cette transgression n'est intéressante que lorsqu'elle produit du sens, fonction que j'attribue à la métaphore fondatrice : créer un sens qui n'existait pas, troisième terme à partir de termes contradictoires, de visions ou de points de vue souvent irréconciliables. Si, comme Aristote le disait, une des fonctions de la métaphore était de combler une lacune sémantique, j'ai toujours cru que la métaphore était ce pont entre le monde des enfants et celui des adultes que l'on oppose de manière radicale et sans justification. Il suffit de penser aux contes d'Andersen, « Le vilain petit canard », « La petite marchande d'allumettes »...

Max Black, toujours cité par Ricœur, va plus loin, affirmant que la métaphore défait un ordre pour en refaire un autre et qu'on est alors dans la logique de la découverte. Max Black permet de faire le lien entre concept épistémologique et concept poétique quand il avance que la métaphore appartient à l'ordre du discours et de l'œuvre puisque la stratégie du langage propre à la poésie consiste bien dans la constitution d'un sens qui intercepte la référence et, à la limite, abolit la réalité. Enfin, plusieurs des auteurs analysés par Ricœur

12. P. Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1997.

parlent abondamment de la tension créatrice qui jaillit de la collision sémantique de deux termes, deux visions, deux points de vue : la métaphore serait un court-circuit de réalités polarisées saisies dans une troisième dimension qui les réconcilie en leur gardant leur caractère contradictoire. Selon Black, la métaphore est au langage poétique ce qu'est le modèle au langage scientifique, dans la relation au réel. On sait que dans le langage scientifique, le modèle est un instrument heuristique qui sert à briser une interprétation non adéquate et à ouvrir la voie à une nouvelle interprétation.

Il me reste à analyser chacun de mes textes pour voir comment s'est déployée la métaphore fondatrice, quelles contradictions elle devait prendre en compte, comment elle travaillait les personnages, les situations, se nourrissait d'archétypes, de contes, de mythologies, portée par des réseaux souterrains de sens et d'images que nous recevons à la naissance, tels dans une culture particulière et tels de manière universelle. Ricœur explique bien que la métaphore est portée par un réseau. Il ne s'agit plus de simples connexions nouvelles mais d'une philosophie de l'imagination. Il rejoint en cela Bachelard et Durand, des maîtres qui m'ont permis de nourrir les silences de l'écriture en fouillant au plus loin, à l'intérieur, pour établir des correspondances inconscientes entre le reçu des enfants et mon vouloir dire. Il me faudra poser la question philosophique de la vérité métaphorique chère à Ricœur. Quelle serait cette vérité métaphorique ? J'ose une hypothèse qui ne concerne que mon travail et moi-même, mais je veux la vérifier : elle serait peut-être cette tension fertile qui fait naître l'étrange, l'inconnu, le neuf... et ce terrain neutre, terrain commun plutôt, où adultes et enfants sont des humains...

Le point de vue des neurosciences

Mon effort pour réduire les paradoxes inhérents à l'écriture pour le jeune public m'a amenée au concept d'*empathie* auquel les neurosciences ont donné une extension (entre autres dans le processus de création) et une crédibilité scientifique (l'IRM a permis des avancées déterminantes dans la connaissance du cerveau et des processus cognitifs). Je fais l'hypothèse que le concept d'*empathie* m'aidera à comprendre pourquoi certains de mes textes ont heurté si fort les adultes alors qu'ils touchaient précisément les jeunes publics, pourquoi je me suis retrouvée si souvent au cœur des débats sur ce qui peut ou non se dire aux enfants, pourquoi mon écriture s'est laissé déranger ou nourrir de questionnements qui me ramenaient toujours à l'essentialité de l'humain, aux doutes existentiels qui nous troublent de la naissance à la mort, loin des images consensuelles d'une enfance légère, même dans son imaginaire. Enfin, j'ai reconnu dans le concept d'*empathie*

ma méthode de travail : en 1988 à propos d'*Une lune entre deux maisons*, qui marque un tournant dans ma manière d'écrire pour enfants, j'affirmais qu'« Écrire pour les enfants est davantage une façon de regarder le monde que la nécessité d'en inventer un différent et merveilleux, plus gai, plus coloré, plus souriant¹³ ». Il s'agit bien d'empathie au sens où l'entend Alain Berthoz :

Le secret de l'empathie ne se trouve pas seulement dans les neurones miroirs. Il ne réside pas non plus seulement dans la capacité de simuler mentalement les actions de l'autre ou d'en éprouver les émotions. Il exige cette capacité de changer de point de vue tout en gardant le sentiment de soi¹⁴.

Alain Berthoz ajoute que si le changement de point de vue est essentiel... Il ne suffit pas. Il faut également un « changement de point de sentir [...] en intégrant dans le flux de son vécu l'expérience de l'autre¹⁵ ».

J'aimerais analyser mes préparations d'animation avec les enfants pour chacun des textes écrits depuis trente-cinq ans : documents amassés, processus d'animation, de consultation, moments clefs où je rencontrais les enfants avec des questions précises, influence des conclusions que je tirais de ces rencontres sur les métaphores fondatrices, sur l'écriture elle-même. J'aimerais évaluer qualitativement et quantitativement les munitions et argumentaires que les consultations auprès des enfants me donnaient pour affronter les adultes et répondre aux objections que l'on faisait sur la pertinence d'un contenu, d'une forme. Je ferais à rebours trente-cinq ans de création à la lumière du concept éclairant qu'est l'*empathie* qui suppose la capacité d'adopter le point de vue de l'autre sans jamais oublier son propre point de vue. Je citerai Alain Berthoz en forme de conclusion :

Il me semble que nous avons devant nous un curieux processus dynamique d'interaction vécue qui exige simultanément d'être soi et un autre, de se vivre soi-même et en même temps d'échapper à ce point de vue égocentré pour adopter un point de vue hétérocentré¹⁶.

13. S. Lebeau, dans F. Villaume (dir.), *Le choix de Suzanne Lebeau*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013, p. 79.

14. A. Berthoz, G. Jorland (dir.), *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 263.

15. *Ibid.*, p. 266.

16. *Ibid.*, p. 254.

Pour « une augmentation de la puissance d'exister »

Il sera ici question d'un théâtre de la joie – en référence à l'ouvrage *Vers un théâtre contagieux* de Marie Bernanoce – à propos de l'écriture jeunesse. Or, « Joie » est à la fois un terme tabou quand on écrit pour la jeunesse – associé à *happy end*, bon enfant, pas de vague – piège que l'on souhaite éviter – et, à la fois, un pari que l'on ne peut pas ne pas donner à un enfant, le pari de la vie. Je m'en tiendrai pour ma part à Spinoza pour qui la joie se vit comme « une augmentation de la puissance d'exister ». Pour une fois, parlons d'augmentation de la vie, de pulsion de vie... Ce que ne soupçonne pas l'écrivain jeunesse au début, c'est que le gain lui revient largement.

Il y a un metteur en scène qui m'a dit à propos d'une pièce pour adolescents, *Le Partage* : « Ce que tu proposes comme enjeu est un enjeu de taille, tu proposes : Et si le pire n'arrivait pas ! Qu'est-ce qu'on fait ? »

Et si le pire n'arrivait pas ?

Voilà la question qui m'intéresse aujourd'hui, oui, et si le pire n'arrivait pas, qu'est-ce qu'on va inventer pour continuer sans le pire ? Quand on n'a prévu que le pire, on est si malhabile avec le meilleur qu'on pourrait bien en faire du pire. Mes pièces racontent l'appivoisement de la bonne étoile.

Dans *Le Partage*, pièce que l'on retrouve dans *Petites Formes*, le professeur est un professeur de désastre. Il veut enseigner le désastre à l'école. Voici un extrait du début de la pièce :

Le désastre donc. On se demande pourquoi ce mot vient d'Italie, on n'en a pas tant que ça de mots italiens, dans notre langue. *Disastrato*, « né sous une mauvaise étoile ».

Questions :

- 1 – Qui nous apprend quelles sont les bonnes et les mauvaises étoiles ?
- 2 – Le désastre est-il forcément désastreux ?
- 3 – Où le désastre se sent-il bien ?

Et voici un extrait de la fin de la conférence du professeur de désastre. (Tout le long de la conférence, le bruit d'une minuterie provient de sa valise) :

Il regarde la minuterie, inquiet.

Manquerait plus que ça ne saute pas.

Il sort une bombe de sa valise. On s'attend à une explosion : une toute petite étincelle jaillit il est abasourdi.

Ce n'est pas prévu ! Même ma main n'a rien... nous devons pourtant sauter, tous...

L'expérience ultime partagée.

[...]

Je devrais être déçu... or, je ne suis pas déçu !

De la fumée sort de sa valise. On ne voit plus rien. Tout est enfumé. Il crie.

Vous voyez, c'est mon premier désastre raté. Mon premier désastre raté ! C'est très déprimant... d'abord... Ensuite... C'est peut-être une question d'habitude... Mais maintenant que j'y ai goûté... c'est quoi déjà, le contraire du désastre ? La question est là, maintenant. C'est quoi déjà, le contraire du désastre ?

Silence.

Il part².

Debout, l'enfant de la pièce éponyme *Debout*³, rate son désastre intérieur. Malgré son attirance pour le désastre, parce qu'il ne connaît que ça, le désastre originel, il va y avoir un détournement, un revirement. À partir du moment où la bascule se fait, du désastre à la bonne étoile, il y a une surprise et le goût du jeu arrive. Ce rebond contient une forte dynamique dramaturgique. Un bondissement qui impulse le texte.

Un théâtre en forme de balançoire à bascule

Mon théâtre est fait de contrepoids. Pas de demi-mesure, c'est un peu le tout ou rien.

Qu'est-ce qu'on met en face du *Roi de Rien* qui dit :

LA FILLE DU ROI

Il ne reste rien.

1. N. Papin, *Petites Formes, Le Partage*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2005, p. 30.

2. *Ibid.*, p. 55-56.

3. N. Papin, *Debout*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2001.

LE ROI

C'est exactement ce que je veux : Rien.

[...]

Ici, il faut veiller au rien.

Je ne veux pas de larmes, pas de rires, pas même une idée. Une idée, c'est pas rien.

Moi-même, je ne suis pas assez rien⁴.

Écrire du théâtre, c'est l'effort de faire contrepoids sur une balançoire à bascule, en haut, en bas... J'ai beaucoup ri sur les balançoires à bascule, j'ai eu très peur aussi, quand je décollais du siège de presque un mètre en haut parce que la personne en face était plus lourde que moi ou donnait une pression très forte et que je renforçais l'élan. Il y a un moment où, quand vous avez compris le contrepoids, vous jouez avec. Même si le corps dévie et que l'on retombe mal, il y a un moment exquis, ce petit moment de « déviation », ce moment où l'on sort de son axe et où l'on est suspendu... On se désaxe.

Mon théâtre se trouve là. Au moment de la suspension. Au moment où l'on quitte ce qui nous a toujours reliés... et où l'on est suspendu en attendant un autre lien... Ce temps du théâtre quand il est partagé est aussi exquis que l'élan de la balançoire. J'ai écrit tout mon théâtre de cette façon, comme quand j'étais à un mètre du siège de la balançoire... En suspension dans une sorte d'euphorie qui chatouille le ventre de peur, une concentration extrême et une tension... c'est ça peut-être cette joie que l'on trouve où l'on peut... L'écriture théâtrale m'a fait retrouver la joie de la balançoire.

Ça à voir avec la filiation. Mes personnages tentent de se désaxer de leur filiation paralysante. À quelle filiation désastreuse sont livrés les enfants-personnages dans mes textes ? À être devant un adulte-personnage qui dit : « Le monde, c'est moi, il n'y a rien d'autre que moi. Je suis le monde et tu seras le produit de ce monde. » Il dit cela tout en lui cachant le monde ou en le supprimant comme le font le Roi de Rien, ou Ard dans *Qui rira verra* :

ARD

Vous connaissez la loi ! On ne rit pas chez Ard. C'est insupportable et interdit ici, vous le savez bien.

Je vous avais prévenus : si vous riez, vous mourrez.

Choisissez-en un parmi vous quatre. Quand je reviens, il y en a un qui est mort.

À lui-même.

Domage, j'étais certain qu'avec ces quatre-là, mon règne commencerait.

Je le vois déjà, ce règne, lavé de tout rire, sec et droit et beau.

Je me suis peut-être trompé avec ces quatre-là... Et s'il y en a un qui meurt, alors, alors, ils seront trois, alors, alors...

4. N. Papin, *Le Pays de Rien*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2002, p. 12-13.

II

Ard part en colère, s'enferme dans un bloc vitré et fait des expériences.

1 Ard est fou, quatre fois fou.

2 Il est peut-être dangereux.

3 Il est dangereux.

4 Moi, je le trouve marrant.

Les trois premiers se jettent sur le quatrième enfant.

Ils le poussent. Il tombe.

Ils se taisent. L'enfant se relève penaud.

1 Il faut que l'un de nous se désigne et il sauve les trois autres.

2 Oui, mais qui veut mourir ?

3 On peut tirer à la courte paille.

4 On n'a pas de paille.

1 J'ai une autre idée, on fait un tribunal.

2 Le tribunal condamnera celui qui a été le plus ridicule.

3 Pas le droit de mentir.

4 Pas le droit d'avoir peur.

Ils se mettent en tribunal : l'un face aux trois autres.

TROIS ENFANTS

Accusé de ridicule, levez-vous⁵.

L'enfant devine que ce n'est pas tout à fait juste mais ne connaît rien d'autre.

Si la Fille du roi dans *Le Pays de Rien*⁶ pousse un cri au tout début de la pièce, elle le fait parce qu'elle n'en peut plus mais aussi, peut-être, parce qu'elle parie qu'il va être entendu ou en tout cas créer quelque chose. Debout, de la même façon, se met dans le fond d'une tombe... et attend... C'est Alia qui part... loin de ses camarades. Ou Zénoï qui se nourrit du découragement que lui donne L'Habitant de l'escalier. Ce n'est pas seulement l'énergie du désespoir, c'est le pari de la vie même quand elle n'est plus là... C'est l'en-jeu de chacun de mes livres, trouver la vie quand elle manque. C'est donc un jeu de cache-cache qui commence, en général, plus ou moins tragiquement...

Une nouvelle filiation

Mes personnages ne cherchent pas à forcer leur filiation, ils en trouvent une nouvelle... N'importe où, n'importe quoi : un arbre marcheur, une araignée, un dos, un escalier, un âne, un pont, un mot, une phrase, un rat... Moi-même, j'en ai trouvé une. J'ai découvert cela quand, suite à une interview, on m'a

5. N. Papin, *Qui rira verra*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2006, p. 12-14.

6. N. Papin, *Le Pays de Rien*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2002.

demandé : « Et vous quelle est votre filiation ? » Et à ma grande surprise, j'ai répondu : « Je suis fille de l'écriture. »

Cependant, dans *Un, Deux, Rois* l'enfant, contrairement aux autres, cherche sa filiation d'origine. Il cherche une trace de son grand-père...

LE FAISEUR DE COURONNE

Tu es une graine de roi ! Je n'ai pas tout à fait confiance !

Et tu viens d'où ? Comment tu es entré ici ?

L'ENFANT

J'ai sauté dans le vide !

LE FAISEUR DE COURONNE

Quel vide ?

L'ENFANT

D'une branche. De la branche coupée de ma famille.

LE FAISEUR DE COURONNE

T'es passé par ton arbre généalogique ! Génial et logique.

L'ENFANT

J'ai traversé une forêt généalogique très touffue sans me perdre.

LE FAISEUR DE COURONNE

Génial.

L'ENFANT

J'ai grimpé à l'arbre. Rien ! Il y a des ancêtres qui m'ont craché dessus et d'autres qui m'ont salué ! J'ai résisté.

LE FAISEUR DE COURONNE

Génial.

L'ENFANT

Il y a des aïeux qui me poussaient : j'ai failli perdre l'équilibre.

LE FAISEUR DE COURONNE

Génial !

L'ENFANT

Je suis allé au bout de la branche familiale. Et devine, y avait rien. Alors, j'ai sauté.

LE FAISEUR DE COURONNE

Logique : au pays des Rois !

L'ENFANT

C'est ennuyeux, que des rois.

LE FAISEUR DE COURONNE

Je ne suis pas roi et je ne suis pas ennuyeux.

L'ENFANT

Oui, mais toi, t'es rien sans les rois⁷.

Je peux dire que j'ai fait en quinze ans un trajet qui m'a étonnée. Mes personnages passent de l'auto-engendrement à la quête de la filiation en dix livres... On pourrait croire que ce sont des mouvements contraires mais finalement le résultat est le même, l'enfant protagoniste trouve à un moment donné comment rentrer dans le jeu de la vie.

7. N. Papin, *Un, Deux, Rois*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2012, p. 41-43.

Je réunis ces deux mouvements dans un texte, *Le Saut de la tortue*, un inédit où une jumelle veut se séparer de sa sœur, et l'autre vivre la perfection gémellaire... Voici le mouvement d'Élisa :

... Tout allait bien, jusqu'en 2006. Nous étions une perfection. Nous n'avions pas besoin de rire, c'était déjà fait quand nous nous regardions. Toutes les sensations étaient mêlées : si l'une avait oublié ses lunettes, l'autre voyait flou même avec ses lunettes... Le sommeil n'était pas étanche : nous étions dans les mêmes rêves. C'était comme ça avant : nous flottions sans aucun autre besoin que celui de se fondre, de couler dans le bain gémellaire. C'était parfait. C'était avant, avant le fameux saut à l'élastique. J'étais à ses côtés quand elle a sauté. Je suis restée sur le haut de la falaise. Elle a adoré cette chute vertigineuse, seule, absolument seule. À chaque rebond qu'elle faisait, je vivais une déchirure... Je suis tombée dans le coma trois jours et elle, sa peau a mué pendant trois jours... J'ai commencé à la chercher puisque je l'avais perdue...

Voici le mouvement d'Alizé :

Ma sœur naît en 1994, à 6 heures. Deux minutes après, je nais aussi. Je ne crie pas : ma sœur l'a déjà fait ! Je n'ouvre pas les yeux, ma sœur l'a déjà fait. Je ne bouge pas les bras, ma sœur l'a déjà fait. Je vis quand même ! J'ai deux minutes en moins. Je suis née en silence derrière ma sœur sans un cri, le cri, je l'avais déjà, c'était le sien. J'avais le sien-mien, Je suis un ersatz de ma sœur. Un succédané... Un succès damné, je ne sais pas où est le succès d'ailleurs, damné c'est sûr, d'année en année, de dame en dame. Damnée, puis née peut-être ? Elle est née d'abord, donc elle est l'aînée, puis, née, je suis... suis donc la puînée... La puînée, l'appui de ma sœur, jumelle, de jus mêlé, de jus de mère, de père. Je suis l'appui invisible. Celle que l'on ne voit pas... qui rend ma sœur double. Je suis celle qu'on ne voit pas. Quand j'ai sauté dans le vide, tout mon être s'est déchiré. J'ai cru que c'était la sensation de la mort, ça ne l'était pas : au contraire, j'étais devenue vivante. J'étais une. Et j'ai crié comme jamais je n'ai crié, pas même le jour de ma naissance physique. C'est quand vous croyez être mort que vous venez à la vie : ce n'est pas le corps qui fait la différence, c'est la fantaisie... Je suis née en 2006 au bout d'un élastique.

Trancher dans le vif, recoller les morceaux

J'écris du théâtre pour que l'on cesse de bavarder ou que l'on cesse de raconter une histoire. J'écris du théâtre pour l'on tranche dans le vif. J'écris du théâtre pour que la parole cogne et qu'on se dise : « Tiens, je suis au centre là ! Comment je suis arrivé là ? »

Évidemment, à force de vouloir raconter sans rien dire, mes personnages finissent par crier. Ils arrivent comme on tombe du ciel. D'ailleurs, parfois, ils n'ont même pas eu le temps d'avoir un nom. Mes personnages arrivent au milieu de leur corps d'un coup et il faut qu'ils se débrouillent.

En fait, mon milieu, c'est le corps. Je parle de milieu parce qu'un jour un enfant m'a dit : « Toi, dans tes livres, tu commences toujours quand ça finit et tu finis toujours quand ça commence. »

C'est assez vrai. Il s'est passé beaucoup de choses avant que le personnage arrive là où il en est au début de mes pièces, mais je ne le raconte pas. Il se passera beaucoup de choses après la fin... mais je ne le raconte pas. Et au milieu, il y a quoi? « Il faut quand même un peu d'histoire entre les deux! » va me dire l'enfant. À propos du *Pays de Rien*, une professeure a dit : « Il n'y a rien là-dans! » Il y a quand même quelque chose de noir sur la page. Des mots. Comment ça tient du début à la fin?

Pas comme une histoire.

Une histoire chemine. La narration, même si elle bifurque, garde toujours les pieds par terre. Moi, je fais avancer mes personnages par bonds. Ils apparaissent et disparaissent. Comme s'il n'y avait que les bornes d'un chemin sans le chemin.

C'est pourquoi j'ai toujours eu un problème avec les conteurs. Pas les personnes, j'ai des amis conteurs. J'ai du mal avec l'art du conte même s'il me fascine. J'aime écouter celui qui conte mais je suis incapable de le faire. Le conteur s'approche doucement, il calme, il apprivoise puis, quand vous êtes un peu assagi, il vous tient en haleine... Comme si le but était de vous tenir le plus longtemps possible. C'est ça! Le conteur veut tenir l'attention de l'autre le plus longtemps possible. Capter, garder. Parfois, c'est très utile comme pour Shéhérazade qui sauve sa peau chaque nuit.

Je crois que le conte apprivoise tandis que le théâtre libère la sauvagerie. La sauvagerie nécessaire. J'ai plus besoin de sauvagerie que d'apprivoisement. La sauvagerie c'est faire avec ce qu'on a et, parfois, on n'a que des morceaux.

Écrire, pour moi, c'est recoller les morceaux.

Avec la sauvagerie on peut faire du feu avec du bois mouillé⁸

Le seul qui échoue dans mes textes c'est Ard dans *Qui rira verra* parce qu'il n'est pas en phase avec son enfant-lui. Il n'a pas trouvé sa sauvagerie qui le ferait vivant... une pulsion de vie à l'état brut. Ce qui fait que la vie passe

8. Il est fait référence ici à *Faire du feu avec du bois mouillé*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2015.

malgré tout. Malgré la défaillance parentale, malgré toutes sortes de désastre, malgré la solitude absolue, ce qui fait que la vie passe même dans le désespoir dans le plus profond. Je souhaite juste réveiller un manoir sombre, comme ouvrir les volets d'une pièce fermée depuis des lustres ou tirer sur la queue d'un lion endormi.

Je dis souvent aux enfants : « J'ai le diplôme le plus inutile du monde, j'ai un diplôme de mime. » Au début de ma formation théâtre, je cherchais le corps. Je trouvais que l'acmé de la théâtralité était un corps sur scène muet et très dépouillé. Mais, plus je mimais plus je m'éloignais du corps. À l'École de mime, on mime tout : un œuf sur le plat qui crépite dans le beurre, un lapin, un chien, un chat, un éléphant, le vent, le feu, l'eau, la terre, la tristesse, la folie, l'ivresse, le coup de foudre, le désintéret, la faim, le geste, le fameux gondolier de Decroux, on mime tous les métiers, surtout ceux qui n'existent plus, le cordonnier, le forgeron... On mime même des choses impossibles, voler, marcher sous l'eau, marcher dans de la pâte à pain, marcher sur l'air, sur un nuage, on peut mimer l'amour, on peut mimer un état : être dans un train, regarder une vache, être immobile. On peut même mourir en mime.

Plus je mimais moins j'étais dans mon corps. Je le vidais de sa substance. Mon corps est devenu éclaté.

Quand j'ai commencé à écrire, j'ai trouvé le corps. Parce que quand j'écris, c'est le seul endroit où je ne mime pas. C'est l'écriture théâtrale qui a trouvé mon corps, car le corps est la présence. Et la présence sait quand il faut être sauvage pour être vivant... et soi.

Camino se promène sur le ventre de Noam.

CAMINO

C'est quoi ça ?

NOAM

Le nombril.

CAMINO

Domage que ce soit si petit.

NOAM

T'en as pas, toi ?

CAMINO

Évidemment non, vu d'où je viens.

NOAM

Tu sais pourquoi les nombrils sont si petits ?

CAMINO

Pour ne pas tomber dedans.

NOAM

Galerie de bêtises.

CAMINO

C'est ma mère qui dit toujours ça : à force de regarder ton nombril tu vas tomber dedans.

NOAM

Il est énorme ton nombril!

Camino se penche sur le nombril de Noam et tombe dedans.

NOAM

Reviens.

CAMINO

Non, viens, toi.

NOAM

Tu sais bien que je ne peux pas marcher.

CAMINO

Tu ne peux marcher mais tu peux sauter.

Noam bascule dans son nombril.

NOAM

Aïe, aïe, aïe!

CAMINO

On ne peut pas se faire mal en tombant à l'intérieur de soi⁹!

9. N. Papin, *Camino*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2003, p. 20-22.

**HISTOIRE ET MÉDIATIONS :
DES CADRES HISTORIQUES**

Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe

Le texte de théâtre et son auteur, jadis éléments centraux du processus théâtral, ont été décentrés suite au « renversement copernicien¹ » du XIX^e siècle au profit des metteurs en scène. Et si, depuis ces temps anciens, le texte a pu résister au scénocentrisme par des retours en grâce du fait de grands noms de la dramaturgie européenne, il n'en demeure pas moins un objet hybride engoncé entre littérature et spectacle, notamment quand on parle d'édition. Comme j'ai essayé de le démontrer dans ma thèse², et depuis 2002 par mon travail d'éditeur³, publier du théâtre est à la fois un acte militant, du fait d'une potentialité de lecture intrinsèque toute marginale, mais cela constitue une obligation culturelle pour ne pas trop perdre de cette matière vivante qui est à la fois partition *et* magma littéraire. Publier le théâtre est donc, tout à la fois, autoriser une trace, favoriser une source et fournir son écot à l'histoire littéraire. C'est particulièrement vrai depuis les années 1980 en France où s'est agrégé un secteur spécialisé, une niche éditoriale constituée d'une vingtaine de structures uniquement dédiées à la littérature théâtrale (à condition d'inclure dans ce panel de spécialistes à la fois ce grand généraliste qu'est Actes Sud,

1. L'expression est de B. Dort dans un article de la revue *Théâtres* en 1969.

2. *L'édition théâtrale aujourd'hui. Enjeux politiques, économiques et esthétiques*, thèse de doctorat sous la direction de C. Biet, université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2008.

3. Directeur des Éditions Théâtrales depuis 2011.

leader du marché grâce à sa collection « Actes Sud-Papiers », qui accueille au sein d'un catalogue varié des textes de théâtre publiés depuis 1985 par une éditrice spécialisée, Claire David ; et également L'École des loisirs, éditeur spécialisé en littérature jeunesse). Mais cette niche, qui à la fois protège et tend à confiner au ghetto, est laissée à la marge de l'édition industrielle, un ban d'où les éditeurs de théâtre sortent peu à peu, par quelques brevets de respectabilité littéraire⁴, et par un mouvement lancé vingt ans auparavant par quelques pionniers : l'édition de théâtre jeunesse⁵.

Coincé donc entre littérature et spectacle, entre industrie et artisanat, cette niche de la publication du théâtre jeunesse se situe elle aussi entre théâtre et jeunesse. Pourtant, ce mouvement induit également une question de légitimité à acquérir pour l'édition de théâtre. Et cette diversification éditoriale en direction des textes dédiés, ou abordables par tout le champ de la jeunesse (de l'assemblée théâtrale – constituée des lieux, des compagnies, des ateliers –, au public plus pédagogique, jusqu'aux jeunes lecteurs et praticiens), a recouvert le secteur d'une légitimité plus importante encore du fait d'un accompagnement décisif du secteur à « l'émergence d'un répertoire⁶ ».

Car si les premières publications « spécialisées » de théâtre jeunesse apparaissent dans les années 1990 – j'exclus à dessein des publications plus anciennes mais dans une autre démarche – elles sont aussi issues du secteur naissant de « l'édition théâtrale » constitué ainsi dans les années 1980, domaine éditorial alors moribond car abandonné par les grandes maisons de littérature comme l'a démontré Michel Vinaver dans *Le compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager* (Actes Sud, 1987). Dans cet ouvrage, l'auteur dramatique montrait combien l'édition représentait au sein de l'assemblée théâtrale un maillon secondaire, voire pouvait être taxé de parasitisme. De façon plus optimiste, il pointait également les notions d'engagement et de militantisme nécessaires à ce sacerdoce peu rémunérateur. Et si la question se pose encore aujourd'hui, il importe de dépasser une posture corporatiste pour réfléchir ici, au-delà des thématiques et des esthétiques défendues par les éditeurs publiant du théâtre jeunesse, à l'enjeu de la transmission de ces œuvres, cela afin de pointer le rôle de l'édition dans sa découverte, ou comme l'écrit Michel Corvin pour le théâtre généraliste – le théâtre « tout public » – comment on passe d'un « théâtre du texte au

4. Le dramaturge L. Gaudé, découvert par C. David chez Actes Sud, offre par exemple le prix Goncourt à sa maison d'édition en 2004.

5. J'utilise l'expression de « théâtre jeunesse », plutôt que « théâtre jeune public », terminologie défendue par M. Bernanoce dans ses articles et ses ouvrages, qui me convient parfaitement pour défendre la potentialité de la lecture des textes de théâtre.

6. Ce terme provient du titre du n° 9 de la revue du SCÉRÉN, *Théâtre aujourd'hui*.

théâtre de texte⁷ ». De plus, je chercherai à dépasser le seul marché français pour comprendre les ressorts de la publication des textes de théâtre jeunesse en Europe, car ceux-ci sont différents de la situation française.

Quelques repères sur la constitution du secteur

Afin d'observer la réalité du secteur de la publication du théâtre jeunesse, il est nécessaire de dresser un panorama rapide du secteur de l'édition de théâtre généraliste au sein duquel s'intègre notre objet. J'ai ainsi mis en évidence dans mes travaux trois marqueurs éditoriaux à partir desquels les éditeurs se déterminent pour définir leurs lignes : le « répertoire », le « théâtre comme littérature » et le « rapport à l'actualité théâtrale ». Par ailleurs, le poids économique de cette niche du théâtre contemporain est d'une douzaine de millions d'euros (quand la littérature générale pèse 550 millions d'euros et l'édition française, 2,4 milliards d'euros). Environ 450 nouveautés sont publiées annuellement par 60 % d'auteurs français, 12 % d'auteurs francophones et 28 % de traductions. Les deux tiers des titres publiés le sont par les éditeurs spécialisés et un tiers par des « éditeurs occasionnels » comme Gallimard, Minuit, P.O.L ou Le Seuil par exemple⁸.

Historiquement, le secteur du théâtre jeunesse connaît une trajectoire en partie semblable à celle du secteur généraliste, mais d'une façon « accélérée » : lien avec l'assemblée théâtrale plus qu'avec le monde du livre ; émancipation progressive de l'actualité scénique immédiate ; mise en livres soignée, mais discrète sur son appartenance au genre théâtral... Les premiers textes de théâtre jeunesse publiés, dans ce mouvement d'un répertoire contemporain dédié à la jeunesse, peuvent être datés de 1975 avec la collection des « Cahiers du Soleil debout », créée au sein du Théâtre des Jeunes Années de Lyon, dirigé par Maurice Yendt. Dans un premier temps, les pièces publiées accompagnent les créations du théâtre. Les années 1970 sont, comme on le sait, très importantes pour le secteur du théâtre jeune public, époque durant laquelle on assiste au passage des créations collectives issues du plateau à une certaine émancipation par quelques figures artistiques qui se muent en auteurs : Françoise Pillet (Théâtre de la Pomme Verte) ou Bruno Castan (Théâtre du Pélican), pour la

7. M. Corvin, *La Lecture innombrable du texte de théâtre contemporain*, Paris, Éditions Théâtrales, 2015.

8. Pour davantage de détails sur le secteur, je renvoie à divers articles en ligne, notamment : « L'édition théâtrale dans tous ses états » [en ligne], *Les Lettres françaises*, mai 2009. Disponible sur <<http://www.les-lettres-francaises.fr/wp-content/uploads/2010/11/20091.pdf>> [consulté le 15/08/2015] ; « L'édition théâtrale à la croisée des chemins », *Le Motif*, juin 2010, <<http://www.lemotif.fr/fr/actualites/bdd/article/568>>.

France ; Suzanne Lebeau (Théâtre du Carrousel) au Canada. Mais dix années sont nécessaires pour que l'aventure éditoriale devienne concrète pour ces auteurs et leurs textes.

Le véritable pionnier de la publication « autonome » des textes est Dominique Bérody qui crée en 1987 une collection de théâtre jeunesse, « Très Tôt Théâtre » aux Éditions Le Mot de passe. Il accueille ainsi dans un catalogue très coloré, aux livres en partie illustrés, les figures françaises déjà citées au côté desquelles on peut également trouver Claude Morand, quelques auteurs émergents comme Karin Serres et des textes en traductions (*Seul* de Börje Lindström, traduction d'Anne Barlind, par exemple). La collection publiera jusque dans le milieu des années 1990, son fonds sera repris et diffusé par Théâtrales. Les années 1988 et 1989 voient également l'apparition de deux autres collections de théâtre jeunesse, qui correspondent à deux tendances éditoriales fondamentales pour le secteur : d'une part, à l'instar du TJA, le CDNEJ La Fontaine à Lille dirigé par René Pillot, qui confie à Jeannine Pillot la création des Éditions La Fontaine pour publier les textes créés au théâtre (dont le premier texte de Philippe Dorin, *Villa Esseling Monde*) ; d'autre part, l'animateur militant de l'éducation populaire et de l'action théâtrale Émile Lansman, crée les Éditions Lansman, non exclusivement consacrées à la publication du théâtre jeunesse, mais dont il est un élément central dans le catalogue.

À la fin des années 1980, nous sommes ainsi en présence de trois tendances éditoriales : la publication par une structure théâtrale ; la collection « émancipée » du plateau ; l'action culturelle en direction des compagnies et des animateurs. La quatrième tendance est celle d'un éditeur spécialisé en littérature jeunesse. En 1995, Brigitte Smajda, enseignante de français dans le secondaire et auteure de romans jeunesse, fonde la collection « Théâtre » au sein d'une maison prestigieuse, L'École des loisirs, qui va devenir en quelques années la collection en tête du marché, accueillant notamment les textes de Philippe Dorin, Nathalie Papin ou Karin Serres. Enfin, la dernière tendance forte du secteur est celle de la diversification en direction de la jeunesse des éditeurs spécialisés de théâtre contemporain, avec les créations successives de : « Heyoka jeunesse » en 1999 ; « Théâtrales Jeunesse » en 2001 ; « L'Arche jeunesse » en 2005 ; plus tard, en 2009 « Théâtre Jeunesse » chez Espace 34 ; et récemment en 2014 « Jeunesse » aux Solitaires Intempestifs.

Enjeux éditoriaux : les forces en présence et l'économie du secteur

Aujourd'hui, le secteur de l'édition de théâtre jeunesse représente environ une cinquantaine de titres nouveaux chaque année, avec un rythme de publications

d'environ 4 à 10 titres par an et par éditeur. Les acteurs principaux déjà cités sont, classés par ordre chronologique de création :

- les Éditions La Fontaine (Lille), dirigées par Soazic Courbet (créées par Jeannine Pillot en 1989), une soixantaine de titres jeunesse au catalogue ;
- les Éditions Lansman (Belgique), dirigées et créées par Émile Lansman en 1989, 110 titres au catalogue répartis dans plusieurs collections⁹ ;
- la collection « Théâtre » de L'École des loisirs (Paris), dirigée et créée par Brigitte Smajda en 1995, 135 titres publiés ;
- la collection « Heyoka » chez Actes Sud-Papiers (Paris et Arles), dirigée et créée par Claire David et Dominique Bérody en 1999, 65 titres au catalogue ;
- la collection « Théâtrales Jeunesse » des Éditions Théâtrales (Montreuil), créée par Jean-Pierre Engelbach et Françoise du Chaxel en 2001, collection que je dirige avec cette dernière, 75 titres au catalogue ;
- la collection « L'Arche Jeunesse » des Éditions de L'Arche (Paris), créée et dirigée par Rudolf Rach en 2002, 35 titres au catalogue ;
- la collection « Théâtre Jeunesse » des Éditions Espace 34 (Les Matelles), créée et dirigée par Sabine Chevallier en 2010, 10 titres.

Dans ce bref tableau, il est nécessaire de mentionner également quelques titres publiés par d'autres éditeurs spécialisés en théâtre comme l'Avant-Scène Théâtre, Art et Comédie, ou Le Petit Bonhomme Vert, maison ayant mis fin à ses activités en 2013, qui avait inventé le concept du « théâtre illustré », autrement nommé « l'album-théâtre¹⁰ » ; mais également de maisons spécialisées en jeunesse ou en parascolaire qui publient quelques titres de théâtre comme Retz ou Syros.

En termes d'économie éditoriale, les tirages initiaux moyens de ces collections oscillent entre 1 500 à 6 000 exemplaires, ce qui les place au-delà des tirages initiaux connus dans les collections de théâtre contemporain généralistes (entre 800 et 2 500 exemplaires selon les éditeurs). Les formats de ces ouvrages sont majoritairement de type poche, correspondant ainsi aux canons esthétiques de l'édition jeunesse. En termes d'auteurs, on constate que 30 % des auteurs sont également publiés en théâtre généraliste avec des exemples forts comme Olivier Py ou Jean-Claude Grumberg chez Actes Sud-Papiers, Fabrice Melquiot

9. Les principales collections chez Lansman accueillant des titres jeunesse : « Urgence de la jeune parole » ; « Lansman Jeunesse » ; « Tous en scène » ; « Théâtre pour la jeunesse Wallonie-Bruxelles » ; « Théâtre à lire et à jouer » ; « Cahiers du Soleil debout » ; « Printemps théâtral ».

10. Je reprends là l'expression créée par M. Bernanoce qui a consacré plusieurs articles à cette part du théâtre jeunesse. Voir par exemple « L'album-théâtre : typologie et questions posées à sa lecture », *Modernités*, n° 28, *L'album contemporain pour la jeunesse. Nouvelles formes, nouveaux lecteurs?*, C. Connan-Pintado, F. Gaïotti, B. Poulon (dir.) Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 39-52.

à L'Arche, Sylvain Levey ou Stéphane Jaubertie chez Théâtrales. Par ailleurs, en comparaison avec les collections généralistes, la part des auteurs étrangers est légèrement moindre avec 15 % de titres traduits contre près de 30 %, avec une surreprésentation des auteurs anglo-saxons (Mike Kenny, Daniel Keene...).

Ce secteur de niche connaît également des niveaux de vente très importants pour certains titres, semblables à quelques titres phares de l'édition jeunesse, férue de séries. On peut citer ainsi l'ouvrage le plus vendu en théâtre jeunesse de ces dix dernières années : *Le Long Voyage du pingouin vers la jungle* de Jean-Gabriel Nordman, publié en 2001 et qui a dépassé les 80 000 exemplaires vendus. D'autres opus atteignent également des chiffres élevés comme *Le Petit Violon* de Jean-Claude Grumberg, au-delà des 50 000 exemplaires ; ou *L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau, au-delà des 30 000 exemplaires. Si l'on ajoute que le secteur spécialisé de théâtre généraliste a connu depuis une dizaine d'années un bouleversement éditorial en termes de tirages, de ventes et de cessions du fait de l'arrivée de ces collections jeunesse, comment s'explique ce phénomène ? Le facteur principal a été et reste encore aujourd'hui la prescription de l'école. En effet, en 2002, la Direction générale de l'Enseignement scolaire a instauré des « listes de références pour une première culture littéraire en cycle 3 ». Non programmatiques, mais incitatives, ces listes ont accueilli le genre théâtral au sein d'autres domaines comme le roman, l'album, la bande dessinée ou la poésie, notamment. Renouvelées en 2004, puis en 2007, année de la création d'une nouvelle liste de titres de théâtre en cycle 2 cette fois-ci, ces listes ont permis à ces éditeurs dont la surface médiatique demeure modeste et dotés de réseaux professionnels non tournés initialement vers cette prescription scolaire, de profiter des chiffres de vente que le seul public « classique » de théâtre ne peut offrir : la cible de l'école étant beaucoup plus importante. Certains éditeurs comme Théâtrales ont également cherché à amplifier ce phénomène en produisant des outils éditoriaux de repérage et de critique¹¹, ou des outils visant plus directement l'utilisation pédagogique de ces textes¹². Cette prescription scolaire a ainsi favorisé le décollage de ces collections malgré l'absence de dimension programmatique. Récemment, en 2014, de nouvelles listes incitatives ont été instaurées au collège, mais il est encore trop tôt pour analyser leurs conséquences.

11. M. Bernanoce a ainsi publié chez Théâtrales (en coédition avec le CRDP de Grenoble pour le premier tome) *À la découverte de cent et une pièces* (2006) et *Vers un théâtre contagieux* (2012), les deux premiers volumes d'une entreprise de « Répertoire critique et analytique du théâtre contemporain pour la jeunesse ».

12. Les Carnets artistiques et pédagogiques des Éditions Théâtrales Jeunesse sont disponibles en ligne depuis 2009.

Quelles visées thématiques ?

Mon objectif étant d'établir un cadre économique et réticulaire de l'édition du théâtre jeunesse, je n'aborderai pas la dimension formelle défendue par ces éditeurs. Un mot simplement, pour avancer qu'à l'instar du théâtre généraliste le théâtre jeunesse publié connaît une diversité dramaturgique importante, sans doute plus radicale formellement que le généraliste, pour des raisons en partie d'économie théâtrale. Voici une rapide typologie formelle : en analysant les catalogues, on observe des tendances nettes, avec une représentation importante d'un théâtre-récit, d'un théâtre symboliste, d'un théâtre épistolaire ou diariste et d'un théâtre proche du matériau dramaturgique. Le point commun à ces écritures serait la persistance du drame, les auteurs visant sans doute des lecteurs jouissant de points de repères théoriques moins ancrés. Mais face à ce « vrai public » comme le défend Jean-Claude Lallias, quelles thématiques sont privilégiées par les éditeurs ? On pourrait objecter que les auteurs sont à l'origine de ces thèmes par leur liberté d'écriture (parfois contrariée ou favorisée par les commandes), mais je vise bien ici le geste éditorial qui consiste en une médiation, donc à des choix. Sachant, comme évoqué plus avant, que l'enjeu économique de la prescription scolaire est primordial, les choix des éditeurs sont-ils encadrés par des tabous thématiques ?

Cela ne semble pas être le cas, alors même que ces collections s'adressent au champ large des jeunes (à savoir à la fois les jeunes lecteurs, mais également leurs médiateurs, qu'ils soient les enseignants, les animateurs d'ateliers, comme tout le secteur professionnel du théâtre) et que l'édition jeunesse est encadrée par la loi de 1949 relative aux publications à destination des enfants et adolescents qui interdit l'édition de titres faisant l'apologie « du vol, de la paresse... ». Or, en empruntant comme corpus représentatif l'ouvrage de Marie Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces*, on relève un certain nombre de thématiques présentes dans les 116 pièces publiées analysées. Si les thèmes dominants sont, sans surprise, l'enfance (20 textes) ou le rêve (13 textes), des thématiques plus dures et sombres sont très présentes : la mort (15 textes), la guerre (13 textes), la violence (8 textes), le divorce (6 textes). Cette évolution semble « classique » en terre de littérature jeunesse, le théâtre ne faisant pas exception, même si les éditeurs, lorsqu'on analyse leur communication (que cela soit sur les sites internet ou dans les catalogues papier), mettent très peu en avant cette dimension purement thématique, ce qui tranche avec les confrères européens.

Une exception culturelle française? La situation en Europe

Pour établir des points de comparaison avec la situation française, il est intéressant d'observer la situation dans trois pays différents : l'Angleterre, l'Allemagne et l'Espagne, car dans ces pays de forte tradition théâtrale le livre de théâtre, contrairement à la France, est principalement vécu comme un objet de médiation théâtrale visant à la recherche de production et accompagnant toujours celle-ci. Ainsi, la publication est en grande partie concomitante avec des créations scéniques, ce qui constitue une différence nette avec la situation française. L'autre façon de publier le texte de théâtre jeunesse en Europe serait de prendre appui sur une dimension sociale, voire sociétale, assignant aux auteurs une mission d'intérêt général. En effet, de nombreuses commandes aux auteurs sont passées par des institutions scolaires pour traiter de sujets. On parle ainsi en Angleterre des *school plays* sur des thématiques sociales comme le suicide chez les adolescents pour générer, à la suite de la pièce représentée, un débat. La démarche est socioculturelle et les éditeurs publient ces textes comme supports à celle-ci.

Quels sont les acteurs principaux? Comme en France, l'Angleterre connaît un secteur d'éditeurs spécialisés en théâtre dans lequel les collections dédiées aux jeunes sont présentes à hauteur d'environ 5 à 10 % du nombre de titres dans des catalogues assez dirigés vers le plateau comme en atteste la position d'agents qu'on retrouve de façon indissociable (comme en Allemagne). Prenons l'exemple de Nick Hern Books : « Theater publishers & performing rights agents ». Cet éditeur dont le catalogue compte près de mille titres contemporains accueille quatre-vingts titres *for children* dont une cinquantaine de versions de textes exclusivement scéniques (*stage version*) notamment de grands classiques de la littérature mondiale. Autre particularité anglaise, une présence numérique beaucoup plus forte qu'en France (les titres de théâtre jeunesse n'étant pour l'instant pas disponibles au format numérique chez les éditeurs français) avec des éditeurs faisant cohabiter les versions papier et numérique des textes de théâtre jeunesse, comme c'est le cas pour Heuer Publishing qui accueille des collections aux intitulés évocateurs : « Youth Theatre », « Community Theatre », « Holiday Theatre », « Ten Minute Plays », renforçant l'aspect utilitaire du geste éditorial. Enfin, les écoles et autres ateliers anglais ont également accès aux éditeurs dits « *pure players* » à savoir exclusivement présents en ligne, comme Plays for Kids qui annonce proposer : « *A selection of drama scripts designed for school plays, youth theatre and anywhere else children and teenagers get to grips with plays*¹³ », avec

13. « Une sélection de scénarios dramatiques dédiés aux pièces d'école, au théâtre pour les jeunes, partout où les jeunes et les adolescents chercher à se familiariser avec le jeu » (je traduis).

des catégories comme : « School Plays, Play with Education theme, Christmas Play, Reader's Theatre, Play with Historicals Subjects, Plays for Children with Religious, Moral Themes; Rhyming Plays », des thématiques très précises, fortement mises en avant dans la communication de ces éditeurs.

En Allemagne, les fameux *Verlage* défendent avant tout des auteurs qu'il s'agit de faire produire sur les scènes et force est de constater que l'impact de ces publications, qui deviennent des outils de promotion pour la recherche de créateurs scéniques et de producteurs, est beaucoup plus important et efficace que les publications françaises. Ainsi, Felix Bloch Erben se définit comme étant un « *Verlag für Bühne, film und Kinder-Jugendtheater*¹⁴ » et on trouve à son catalogue de nombreux auteurs allemands et autrichiens mais également quelques traductions comme les textes de l'Anglais Mike Kenny, dont les textes sont disponibles également en téléchargement. Chez Verlag der Autoren, les publications jeunesse représentent 10 % des publications annuelles, mais comptent un nombre beaucoup plus large de textes que dans les catalogues français avec près de trois cents textes jeunesse pour « petits et adolescents ». De plus, les liens entre ces éditeurs et la quarantaine d'institutions dédiées à la jeunesse disséminées sur tout le territoire fédéral allemand sont très présents comme en atteste la communication de ces *Verlage*.

En Espagne, la démarche éditoriale correspond principalement à de l'action culturelle, puisque l'essentiel des pièces pour la jeunesse espagnoles sont publiées dans des anthologies que l'Assitej¹⁵ Espagne propose dans sa « Coleccion Teatro ». À travers ces trois exemples, on observe que l'édition théâtrale jeunesse en France demeure assez éloignée d'une vision purement utilitariste du texte de théâtre et vise une tradition littéraire, comme le montre l'impact de la prescription scolaire sur les chiffres de ventes. Mais des évolutions récentes modifient la situation. Elles tendent à montrer que l'impact modeste de ces collections françaises sur la programmation des spectacles tendrait à se consolider, quitte, pour les éditeurs, à procéder à des choix plus directement en liens avec des structures théâtrales.

Quel impact? Quelles évolutions récentes?

Dans son ouvrage, *Le théâtre jeune public, un nouveau répertoire* (Presses universitaires de Rennes, 2009), Nicolas Faure montre qu'entre 1970 et 1990 les programmations jeune public laissaient une part minoritaire aux textes

14. Je traduis : « édition théâtrale et cinématographique pour enfants ».

15. Association internationale du théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

avec 55 % de textes issus de création collective, 24 % d'adaptations et 19 % de textes. Son étude contient des chiffres avant l'apparition des principales collections de théâtre contemporain jeunesse, et lorsqu'il propose des chiffres recueillis pour les années 2000, il annonce seulement 10 à 15 % de textes d'auteurs dans le spectacle de théâtre jeunesse, ce qui me paraît correspondre à une analyse plutôt partielle car ne permettant pas de mesurer l'impact réel des éditeurs. Aussi, après une quinzaine d'années de publications spécialisées, de quel impact justement le secteur peut-il se prévaloir¹⁶ ? Je dirai que cet impact demeure modeste par rapport au théâtre généraliste, mais que la part des textes dans les programmations s'affermir peu à peu : le rôle des éditeurs peut sans doute être mis en avant. Deux exemples : au festival « Théâtre à tout âge » organisé par Très Tôt Théâtre à Quimper, seulement 9 % des spectacles proposés en 2012 étaient issus de textes publiés, contre 18 % en 2013 et 16 % en 2014 ; au festival Méli'mômes de Reims, 12 % de textes publiés en 2012, 17 % en 2013, 15 % en 2014. Et sur ces chiffres environ la moitié des textes avaient été publiés au moment des créations, ce qui montre une évolution inverse de l'émancipation de la publication par rapport à la programmation.

Est-ce à dire que l'engagement initial des éditeurs tend à se déliter quelque peu et que dans le même temps on ne monterait que les textes entrant dans les canons de la prescription scolaire ? Je serais moins sévère avec le secteur qui demeure pour au moins un tiers de ses publications dans la volonté de se placer en amont de la programmation. De plus, les éditeurs ont contribué à poser un label sur bon nombre d'auteurs afin que ces derniers soient davantage repérés. Le glissement qui s'opère est celui d'un nombre très important de dispositifs en faveur des auteurs, comme des résidences ou des commandes de la part de compagnies ou de théâtre dédiés à la création jeunesse, ce qui implique que les publications sont davantage concomitantes aux créations, alors que les maisons ont contribué à les générer en assumant une politique de suivi des auteurs. Par ailleurs, le secteur jouit d'un embryon de légitimité littéraire car, au-delà de leur présence dans les programmes scolaires, les textes et les auteurs de théâtre jeunesse sont de plus en plus accueillis dans les salons du livre jeunesse dont celui de Montreuil. Et, en termes de légitimité théâtrale, les liens étant cycliques, la récente coédition entre la collection jeunesse de l'Arche avec le Théâtre AmStramGram de Genève dirigé par

16. On est encore loin de l'impact et des liens de l'édition avec la programmation généraliste : le taux de création des textes contemporains publiés est passé de 59 % des spectacles à 72 % dans la sphère professionnelle et de 65 % à 70 % chez les amateurs.

l'auteur Fabrice Melquiot n'est pas sans rappeler un illustre précédent entre cette maison et le TNP de Vilar.

Peut-être pourrait-on voir là le signe emblématique de l'inscription du secteur jeunesse dans une tradition revivifiée de théâtre « élitaire pour tous », pour reprendre la formule d'Antoine Vitez, et fortement inscrit dans une démarche de transmission.

L'animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes

Durant l'été 1970, la troupe des marionnettes de Turin (futur Teatro dell'Angolo) est chargée par la municipalité d'organiser quelques spectacles pour enfants dans les Parcs Robinson. Ces jardins publics sont particulièrement fréquentés, l'été, par les enfants des familles défavorisées ne pouvant se permettre de vraies vacances hors de la ville. Or les jeunes spectateurs assistent aux spectacles avec un enthousiasme modéré, sauf à la fin de la représentation lorsque, le rideau enfin tombé, ils peuvent à leur tour s'emparer des marionnettes. Face à un tel constat, les artistes décident de confier d'emblée les marionnettes aux jeunes afin qu'à travers des histoires « apparemment déglinguées et grossières », ils en viennent à « se raconter eux-mêmes¹ ». Ainsi va naître l'animation théâtrale.

En France et en Italie, le rôle de l'animation dans l'émergence du théâtre pour les jeunes nous semble déterminant. À partir des années 1960-1970, des artistes se sont demandé jusqu'à quel point leur travail de création pouvait être mené en collaboration avec l'enfant. Faut-il, lorsqu'on entend créer en direction de la jeunesse, s'interroger sur les mécanismes et les contenus de la psychologie enfantine ? Doit-on même emprunter à l'enfant ses propres idées ? Engageant une certaine foi dans les potentialités créatives des plus jeunes – fondée sur le respect de leur personne et parfois sur ce qu'on pourrait appeler un mysticisme de l'enfance – ces artistes ont recherché l'immersion dans les espaces où pouvait s'exprimer la culture enfantine, au premier rang desquels figurait l'école. Inventée par Catherine Dasté, largement diffusée en Italie du Nord, l'animation théâtrale a pu apparaître comme une « méthode miracle » ; recueillant directement à la source enfantine les matériaux propices à la création,

1. Cité dans G.-R. Morteo, L. Perissinotto *et al.*, *Animazione e città*, Turin, Musolini Editore, 1980, p. 20 : « *In quelle storie, per quanto sgangherate e rozze, i bambini raccontavano se stessi.* »

elle conférait un gage d'authenticité à un théâtre pour l'enfance qui n'inspirait jusque-là que suspicion. En vérité, l'engagement des artistes dans l'animation préfigurait la naissance de formes esthétiques nouvelles destinées à l'enfant spectateur. De Dasté à Rodari, en passant par les expériences du Teatro del Sole et du Teatro Gioco Vita, les méthodologies ont différé mais l'animation s'est toujours fondée sur une collusion féconde entre pratique créative avec les jeunes et invention dramatique à leur intention.

La « méthode » Dasté et ses avatars

En France, Catherine Dasté, de 1960 à 1977, est la première à faire de l'imagination des enfants un matériau poétique essentiel à l'élaboration de ses spectacles. Elle trace un chemin inédit qui inspirera les créateurs qui lui succéderont, sinon dans la démarche, du moins dans l'esprit qui l'anime : il est impossible après elle d'éluder toute réflexion relative à la spécificité de l'imaginaire enfantin lorsqu'on crée du théâtre pour les jeunes. Pour *Les Musiques magiques*, premier spectacle avec les Tréteaux de Saint-Étienne en 1961, la méthodologie retenue est assez simple : les artistes décident de recueillir au magnétophone les histoires que racontent spontanément les élèves... Or le succès en est retentissant et la méthode Dasté fait couler de l'encre. Son pouvoir de fascination provient du fait qu'elle s'inscrit parfaitement dans la mythologie de l'enfant créateur qui triomphe dans la deuxième moitié du xx^e siècle : avec la foi de Peter Pan, la critique salue les « vingt-cinq dramaturges en culottes courtes² » et poétise à l'envi l'expérience de Catherine Dasté, qu'on imagine se promenant « magnétophone en bandoulière, et [avec] un groupe de gosses qui rêvent tout haut³ ». Au cours de son expérience, Catherine Dasté découvre que l'imagination enfantine est foncièrement différente de l'imagination adulte. Cette hétérogénéité de nature éclate dans le processus d'invention d'histoires. Plus elle écoute parler les enfants, plus elle est sensible à l'élaboration spontanée d'images symboliques qui semblent chargées de significations inconscientes et créent une forte impression poétique, proche du surréalisme. Un garçon d'une classe de Ménilmontant lui a fait, par exemple, le récit suivant :

Voilà M'dame – il y avait une dame qui avait eu un bébé. Elle l'a mis dans son berceau ; mais elle a oublié de le sortir. Et quand il a eu trente ans, il était toujours

2. *Le Monde*, 24-25 mars 1968.

3. « Entretien avec Catherine Dasté » par le Père Auguste, conservé dans les archives du Théâtre de la Pomme Verte (Société d'histoire du théâtre).

dans le berceau. Alors ses jambes dépassaient et il était serré. Il était mal mais elle oubliait de le sortir. – Voilà M'dame, c'est tout⁴...

Catherine Dasté apprend à reconnaître ces surgissements métaphoriques qui contrastent vivement avec l'environnement imaginaire assez conventionnel au sein duquel ils se produisent : des récits de voyage, avec des péripéties merveilleuses... S'il existe une pensée enfantine originale, distincte dans son contenu de la pensée adulte – ce que soutenait déjà un psychologue comme Jean Piaget –, il est essentiel à ses yeux d'en capter la richesse et de rejeter avec rigueur toute influence extérieure susceptible de l'altérer. À cet égard, l'invasion grandissante de la télévision est vécue par Catherine Dasté comme un fléau pour l'imaginaire qui troque ses contenus personnels contre des contenus stéréotypés. L'éducation traditionnelle, elle aussi, fait barrière à l'inventivité : tout en acquérant des capacités rationnelles, l'enfant en vient peu à peu à juguler ses fantasmes. Pour sélectionner la matière de ses spectacles, Catherine Dasté se fie donc à son intuition qui saisit une différence qualitative dans certains éléments des récits enfantins. Car il s'agit bien de discriminer : dans les récits des petits, tout n'est pas bon à prendre. Ici le mysticisme se teinte de pragmatisme.

Sa démarche expérimentale se situe quelque part entre ethnologie et psychanalyse. La diffusion toute récente des travaux de Claude Lévi-Strauss incite en effet à s'ouvrir aux enfants à la façon d'un chercheur qui « observe et écoute une ethnie inconnue⁵ ». En même temps, les artistes se rendent bien compte que l'invention vient « d'une couche profonde de l'inconscient » et que « l'enfant raconte dans un état presque second⁶ ». Mais ils n'accordent pas d'importance exagérée aux significations d'ordre fantasmatique suggérées par les images poétiques ; pour eux, il s'agit avant tout d'un matériau à la fraîcheur inimitable et à l'efficacité prodigieuse quand il s'agit d'étonner et d'émouvoir.

Les créations de Catherine Dasté sont présentées à la Biennale de Venise en 1968 et en 1969. Elles y suscitent beaucoup d'enthousiasme : certains créateurs italiens adoptent d'ailleurs immédiatement sa méthode ; cependant, de façon intéressante, ils ne vont pas poser au même endroit les limites relatives à l'intervention des enfants. Pour Catherine Dasté, la participation enfantine se limitait à l'invention du matériau poétique, en deçà de toute formalisation dramaturgique et *a fortiori* scénique. Dans la mesure où les enfants ne parvenaient pas à structurer les histoires, la créatrice française s'était résolue à leur donner elle-même une armature logique : le souci de la cohérence narrative

4. *La Tribune de Genève*, 9 janvier 1970.

5. Notes de C. Dasté, dans les archives du Théâtre de la Pomme Verte (Société d'histoire du théâtre).

6. *La Tribune de Genève*, art. cité.

l'emportait ainsi sur ce qui aurait été un respect mimétique de l'imaginaire enfantin. De plus, dans ses spectacles, les artistes adultes se chargeaient du jeu et de la mise en scène ; les costumes, réalisés à partir des dessins des enfants, n'en étaient pas moins élaborés par une technicienne experte. Au fond, il était question de réaliser un compromis entre la fidélité à l'imaginaire des enfants et les exigences esthétiques d'un spectacle théâtral.

De façon plus audacieuse, avec le Teatro del Sole (en 1969) puis le Teatro dell'Angolo (en 1973), les enfants se voient confier les clés de la dramaturgie et de la mise en scène, ne laissant théoriquement aux adultes que le champ de l'interprétation. *La città degli animali* (*La Ville des animaux*) est le premier avatar italien de la méthode Dasté : Carlo Formigoni, directeur artistique du Teatro del Sole de Turin, adopte le scénario des élèves d'une école élémentaire sans en changer un mot (en dépit de son canevas passablement désarticulé) et soumet ses comédiens à leurs directives scéniques. Le résultat est par conséquent très inhabituel ! Dans le même esprit, les premières créations du Teatro dell'Angolo – *La festa dentro la testa 1 e 2* (*La Fête dans la tête 1 et 2*) – assument les incohérences narratives et substituent une composition éclatée, protéiforme, aux règles traditionnelles de la structure linéaire. Aux yeux des créateurs italiens, le succès de ces spectacles définit un nouvel horizon pour le théâtre à venir : plus qu'un « produit fantastique », ce dernier doit constituer une « provocation fantastique⁷ ».

Quand, en 1974, l'écrivain Gianni Rodari collabore avec le Teatro Aperto '74 (une compagnie de La Spezia), il semble redécouvrir pour son compte la méthode Dasté : en effet il recourt à diverses techniques pour faire inventer des histoires aux enfants (proches de celles qu'il expose dans sa *Grammaire de l'imagination*⁸) tout en se réservant le champ de la dramaturgie proprement dite. Loin de mettre en exergue son talent d'auteur, il le met au service d'une communication théâtrale entre enfants : avec *La storia di tutte le storie* (*L'histoire de toutes les histoires*), son but est de leur « restituer [...] sous forme de représentation le monde auquel ils [ont] su donner vie, mais auquel ils n'auraient pas su donner forme⁹ ». Toutefois sa fidélité à l'imaginaire des jeunes est moins littérale qu'interprétative : à travers les péripéties merveilleuses du voyage qu'ils racontent, il déchiffre les étapes symboliques du trajet que chacun accomplit pour grandir. Comme Catherine Dasté, il prend soin de sélectionner les éléments clés des récits enfantins, mais c'est pour mieux en révéler les ressorts psychologiques inconscients.

7. *Animazione e città*, ouvr. cité, p. 21 : « *prodotto fantastico* », « *provocazione fantastica* ».

8. G. Rodari, *Grammaire de l'imagination*, Paris, Rue du Monde, 1997.

9. E. Luzzati, G. Rodari, Teatro Aperto '74, *Il teatro, i ragazzi, la città*, Milan, Emme, 1978. Extrait de « Come nasce un testo teatrale ».

Ainsi, à partir de la méthode Dasté, adoptée et transformée ensuite par les artistes italiens, émerge une nouvelle idée du théâtre pour l'enfance. L'animation a démontré son efficacité en matière de production de spectacles qui, issus de la pensée enfantine, sinon structurés par elle, trouvent naturellement écho auprès du jeune public auquel ils s'adressent. Constitué de récits merveilleux (décousus ou... recousus), ce théâtre récuse toute prétention littéraire mais revendique, à côté de ses enjeux esthétiques, une ambition inédite qu'on pourrait qualifier d'anthropologique. Comédien du Teatro dell'Angolo, Nino d'Introna compare ainsi la démarche artistique de sa compagnie à celle de Peter Brook travaillant avec les tribus africaines : pour les artistes animateurs, l'essentiel n'est pas tant de jouer devant des enfants que de trouver avec eux l'énergie conduisant à la réalisation d'un spectacle¹⁰.

Enjeux éthiques et esthétiques de l'animation

L'animation théâtrale apparaît comme un ferment de régénération artistique et sociale. Introduite à l'école, elle n'est pas mise au service de la pédagogie institutionnelle mais se veut émancipatrice et subversive. Bien évidemment, le phénomène s'accuse après mai 1968. Chez les artistes engagés, le désir de renouveau théâtral est très vif : leur objectif est de s'adresser prioritairement aux « non-publics », c'est-à-dire à toutes les catégories sociales marginalisées sur le plan culturel ; dans ce contexte, créer pour les jeunes semble une voie neuve et pertinente.

Ayant vécu en autarcie durant la période fasciste, l'Italie accuse un retard culturel important et l'institution scolaire, comme le théâtre, y sont en crise. Plus qu'en France, l'animation va susciter l'espoir d'un bouleversement dont la portée pourrait être révolutionnaire. En Italie du Nord, des hommes et des femmes de théâtre – à l'instar de Giuliano Scabia ou de Franco Passatore – quittent l'institution théâtrale après 1968 pour trouver des terrains d'exploration davantage en prise avec la société contemporaine. Tournant résolument le dos à la production de spectacles, ils découvrent dans l'école un terrain favorable à l'expérimentation et y rejoignent des enseignants gagnés à la cause de l'animation, tels Remo Rostagno et Loredana Perissinotto. La ville de Turin catalyse le phénomène. Les diverses expériences qui y voient le jour en quelques années ouvrent la voie à un « théâtre *des* enfants » qui récuse la mystification du

10. Voir J. Pigeon, *Théâtre en mouvement, la création théâtrale pour les jeunes spectateurs dans l'espace européen*, Lyon, Les Cahiers du Soleil Debout, 1990, p. 17.

« théâtre *pour* enfants » et considère que l'acte théâtral véritable s'accomplit non pas dans une réception consommatrice, mais dans un « faire » émancipateur.

À cette époque, un texte de Walter Benjamin, paru en Allemagne en 1931, est traduit et publié en Italie et en France : *Pour un théâtre d'enfants prolétarien*. Il offre une analyse théorique du travail théâtral mené par la comédienne lettone Asja Lacis avec les enfants traumatisés et les orphelins de guerre après la Révolution russe. Dans les deux pays, le texte de Benjamin prend une valeur de manifeste pour un théâtre en train de se construire, en quête de légitimation. Cependant, en France, il paraît alors que les créateurs se sont déjà engagés dans la direction d'un théâtre joué par des adultes à l'intention d'un public d'enfants. Ils ne peuvent prendre au mot le philosophe allemand dans la mesure où celui-ci fait l'apologie d'un théâtre *des* enfants, « le seul théâtre utilisable pour l'enfant spectateur¹¹ ». En revanche, parmi les futurs inventeurs du *teatro ragazzi*¹², nombreux sont ceux qui se reconnaissent littéralement dans le texte de Benjamin. Parmi les expériences marquantes de l'animation italienne, on retiendra particulièrement celles du Teatro Gioco Vita (Théâtre Jeu Vie), désireux d'inventer un théâtre où chacun est « auteur et interprète de lui-même » et où tous jouent « de façon permanente et spontanée leur propre théâtre de vie¹³ ». À la place des traditionnelles représentations, la compagnie imagine des fêtes populaires qui rappellent les origines du théâtre lorsque son sens profond était lié aux rituels de la communauté. Franco Passatore invente le concept de « *spettacolazione*¹⁴ », une action théâtrale improvisée par les enfants qui, s'appuyant sur le travail réalisé en classe avec l'animateur, le redéploient à l'extérieur dans un contexte festif. L'événement peut durer une journée entière et s'effectue à partir d'une structure temporaire que les enfants construisent avec les animateurs. Ayant choisi un thème à mettre en jeu, ils réalisent collectivement la scénographie et les costumes ; enfin chacun choisit son rôle et agit librement à l'intérieur de la structure, tandis que les animateurs proposent des accompagnements sonores pour stimuler le jeu. Le soir, s'organise une parade qui permet d'élargir la fête à tout le quartier. Ainsi germe l'utopie d'un théâtre qui ne s'arrêterait jamais, garanti par un espace où

11. W. Benjamin, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », trad. P. Ivernel dans A. Lacis, *Walter Benjamin et le théâtre pour enfants prolétarien*, Strasbourg, Le Portique, 2007.

12. « Théâtre-enfants » : expression qui désigne, depuis ses origines, le théâtre jeune public en Italie.

13. F. Passatore, S. Destefanis, A. Fontana, F. De Lucis, *Io ero l'albero, (tu il cavallo)*, Florence, Guaraldi Editore, 1972, p. 11 : « ogni individuo è autore e interprete di sé stesso », « giocare permanentemente e spontaneamente il proprio teatro di vita ».

14. *Spettacolazione* est un mot-valise étonnant constitué des termes spettacolo (« le spectacle »), azione (« l'action ») et sans doute colazione (« le goûter »).

vie et théâtralité se confondent. Le théâtre n'y est pas représentation, séparant les acteurs des spectateurs, mais acte permanent par lequel la société se donne à elle-même le spectacle de sa propre effervescence créative.

Avec Loredana Perissinotto, l'animation prend une dimension politique forte. Intervenant plusieurs années consécutives dans le quartier Vallette de Turin, elle revendique sans ambiguïté l'instrumentalisation du théâtre à des fins psychologiques et sociales. En 1971, sa première création – *La mia, la tua, la sua, la nostra, la vostra, la loro (vita)* – est d'inspiration brechtienne : partant des préoccupations des jeunes (la drogue, les conflits familiaux...), l'action présentée débouche sur un débat avec le public. Par la suite, Loredana Perissinotto évolue vers l'agit-prop : en 1972, la dramatisation *Homexchelitepilenex* est un véritable *happening* au cours duquel les adolescents, abordant les problèmes de la consommation et de l'écologie, cherchent concrètement à impliquer le public dans leurs paroles et leurs actions de contestation.

Au début des années 1970, l'animation croit avoir devant elle un avenir incommensurable et son idéologie se radicalise : ses plus ardents défenseurs proposent même de se débarrasser du théâtre officiel pour fonder un théâtre communautaire autosuffisant. L'animation déboucherait, en dernière instance, sur une civilisation théâtrale autonome et heureuse où chacun se saisirait de l'art de façon démocratique, sans privilège élitiste, fût-ce au nom du génie personnel. Cependant pour qu'un théâtre jeune public existe, il était nécessaire que l'adulte reprît ses responsabilités de créateur de sorte que les enjeux éthiques émergés durant la période de l'animation pussent trouver leur juste expression sur le terrain esthétique. Pendant une parenthèse utopique de quelques années, les animateurs italiens ont été sourds à cet argument et ont privilégié l'expérience au détriment de l'œuvre.

La Biennale de Venise est alors le lieu d'exhibition des tensions entre les animateurs et les professionnels du théâtre *pour* enfants. Les spectacles issus de l'animation semblent plus novateurs aux yeux des observateurs de l'époque mais ils constituent des objets théâtraux paradoxaux, inextricablement liés aux lieux et aux circonstances qui leur donnent vie. Face à cet état de crise, le professeur Gian Renzo Morteo va s'imposer comme une figure conciliatrice : il convainc peu à peu les artistes du fait que l'animation doit être considérée comme une propédeutique à la création. « Si on a cultivé un arbre, dit-il, et qu'on l'a cultivé, taillé, fertilisé, il faut savoir reconnaître que les pommes sont mûres et les cueillir, plutôt que les jeter¹⁵. » Autrement dit, l'animation constitue

15. Voir M. Bianchi, *Atlante del teatro ragazzi in Italia*, Corazzano, Titivillus Edizioni, 2009, p. 29 : « *Se si pianta un albero, si coltiva, si pota, si concima, quando le mele sono mature si raccolgono, ma non si buttano via.* »

un préalable historique essentiel qui rend possible l'élaboration imminente d'un théâtre pour les jeunes.

En France, le débat ne se pose pas dans les mêmes termes. Dès le festival d'Avignon 1969, avec les « Journées du jeune spectateur », émerge avec clarté l'idée d'un théâtre pour la jeunesse joué par des comédiens adultes. Contrairement au cas italien, le festival n'est pas un territoire de conflits pour les protagonistes du domaine ; il offre l'occasion de mettre en lumière des formes nouvelles de création et de communication en direction de la jeunesse. Les trois compagnies programmées « tentent d'instituer, en France, un théâtre spécifiquement conçu pour les enfants¹⁶ » : le Théâtre de la Clairière (de Miguel Demuynck), la Pomme Verte (de Catherine Dasté) et le Théâtre des Jeunes Années (de Maurice Yendt). Avoir choisi le terme de « théâtre pour les jeunes spectateurs » n'est pas anodin : il s'agit de conférer de la dignité au regard posé par l'enfant sur le phénomène théâtral.

Les trois spectacles présentés sont autant de modèles pour ce théâtre à venir. S'ils semblent de prime abord assez différents, ils ont ceci de commun qu'ils tournent le dos au théâtre de participation, dont l'influence était dominante jusqu'alors lorsqu'on s'adressait à un jeune public : dans un tel théâtre, les enfants étaient amenés à prendre part à l'action dramatique à certains moments clés du spectacle en prenant fait et cause pour le personnage principal. Ce mode d'intervention des enfants spectateurs, très entraînant pour eux, est tenu à distance par les trois compagnies protagonistes du festival. En revanche, chacune intègre à sa manière le concept d'animation.

Deux d'entre elles ne renoncent pas à donner à l'enfant spectateur une marge de manœuvre à l'intérieur du spectacle ; toutefois elles ne situent pas l'interaction au même niveau. Pour Catherine Dasté, celle-ci se situe en amont, l'animation constituant la phase fondamentale du processus de création : *L'Arbre sorcier, Jérôme et la tortue* est un « scénario » cousu à partir d'histoires enfantines, la mise en scène cherchant à donner pleine mesure expressive à l'imaginaire de l'enfant. Miguel Demuynck, quant à lui, développe l'échange avec les enfants *durant le temps de la représentation théâtrale*. Avec *Le Pêcheur d'images*, le Théâtre de la Clairière privilégie l'expression corporelle et donne vie aux songeries d'un pêcheur ; mais bien vite l'image d'un spectacle préablement construit se défait et les jeunes spectateurs sont invités à émettre des critiques ou à suggérer des thèmes sur lesquels les comédiens se mettent à improviser. Cependant Miguel Demuynck fait en sorte de maintenir les enfants en position de spectateurs critiques, sans jamais leur demander de prendre la place des comédiens (à la différence de ce qui se passe dans le théâtre-forum).

16. *Guide d'Avignon*, 1969.

Lors des interruptions internes à la représentation, les acteurs prennent en compte immédiatement les remarques des jeunes en modifiant leur jeu comme s'ils réagissaient aux « retours » d'un metteur en scène. Le but est d'amener le public à prendre du recul face à la fiction. En effet, ainsi que l'exprime Bernard Dort, « la liberté du spectateur [...] ne saurait être d'entrer dans le spectacle » ; il faut au contraire « rompre son identification à un personnage », lui faire « reconn[âitre] le caractère ludique et fictionnel de la représentation » afin qu'il puisse « devenir le plus spectateur possible¹⁷ ».

Ainsi comprise, l'animation apparaît comme une alternative salvatrice vis-à-vis d'un théâtre de participation jugé peu compatible avec l'émancipation de l'enfant spectateur. À première vue, le Théâtre des Jeunes Années semble se situer en décalage avec les deux autres compagnies car il propose un spectacle « adulte » de part en part. Avec *Le Pays du soleil debout*, un texte dont il est l'auteur, Maurice Yendt dévoile en effet son intention naissante : affirmer une écriture originale en partant du principe que le théâtre pour les jeunes est « un champ totalement vierge de la dramaturgie. » Pourtant, lui aussi se considère comme un « spécialiste » du « dialogue théâtral avec les publics d'enfants¹⁸ ». Mais il veut repousser ce dialogue hors des cadres de la représentation ; menées après le spectacle, les séances d'animation doivent permettre de comprendre après-coup, notamment par le biais du jeu dramatique, ce qui a été vraiment reçu par le jeune public et ainsi de mieux connaître ses besoins en matière de théâtre.

Chacune à sa manière, les trois compagnies d'Avignon tirent donc de l'animation une méthodologie en vue de créer un nouveau théâtre pour les jeunes : quoique instituant une barrière claire entre scène et salle, entre créateurs et destinataires, ce théâtre revendique le besoin de ménager une ouverture, de prévoir un interstice susceptible de créer du jeu et de permettre une remise en cause féconde. Partant de la reconnaissance d'un nouveau public (celui des enfants, vus comme des spectateurs et des individus à part entière), il se conçoit désormais comme un théâtre de recherche au sein duquel l'enfant spectateur doit jouer un rôle actif. Ce rôle ne saurait se réduire à la participation (qui n'est qu'un ersatz d'action) : l'enfant doit être amené à se positionner face à la création, dans une perspective elle-même créative (dans le cas de Catherine Dasté) ou critique (dans les deux autres).

17. B. Dort, *Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L, 1995, p. 96.

18. M. Yendt et al., *Théâtre des Jeunes Années. Une scène de conquête et d'innovation*, Carnières, Lansman, 2009, p. 20 et p. 322.

Vers un théâtre pour les jeunes

Ce théâtre pour les jeunes issu de l'animation révèle des créateurs qu'on qualifiera de « spécialistes » : ayant pris soin d'établir un rapport avec les enfants en dehors des frontières strictes de la représentation, ils ont pu acquérir, *a priori* de la mise en œuvre artistique, une conception adéquate de la réalité enfantine (sociale autant que psychologique) susceptible de les aider à inventer des formes ou des contenus dramatiques adaptés. Au cours des décennies 1980-1990, le théâtre jeune public va d'ailleurs se développer en France et en Italie (avec la création, dans les deux pays, de centres dramatiques nationaux pour l'enfance et la jeunesse) sous l'impulsion des compagnies qui s'étaient impliquées dans l'animation théâtrale : la Pomme Verte (initialement conduite par Catherine Dasté) et le Théâtre des Jeunes Années (codirigé durant plusieurs décennies par Maurice Yendt et Michel Dieuaide) comptent parmi les toutes premières structures françaises, de même qu'en Italie le Teatro dell'Angolo ou le Teatro Gioco Vita.

Toutefois, à la suite de ce premier mouvement, émerge en France un contre-modèle intéressant. Il s'incarne de façon précoce, en 1973, dans l'éphémère Théâtre National des Enfants : lorsqu'Antoine Vitez, metteur en scène patenté, prétend inventer un théâtre pour les jeunes sans prendre en compte la spécificité du destinataire en se référant à un absolu de l'art, il fait chanceler l'hypothèse fondatrice d'un théâtre spécialisé, garant des intérêts culturels de l'enfant. À propos de *Vendredi ou la vie sauvage*, spectacle qu'il élabore d'après le roman de Tournier, il déclare : « Au lieu de partir de ce qu'on croit être la vision des enfants, nous créons en toute souveraineté un poème scénique composé d'images et d'événements et nous prenons le pari que les enfants "décolleront" et rêveront à partir de la violence et de la précision des images érotiques¹⁹. »

Quoique sa mise en scène emprunte lisiblement aux mythologies de l'enfance, Vitez se refuse à toute concession sur le terrain du symbolisme : ainsi sur scène il n'y a pas un, mais trois Robinsons, incarnant chacun une étape de la trajectoire existentielle du personnage ; les actrices, quant à elles, sont invitées à jouer la part féminine de l'île dans un défoulement de sensualité très suggestif. Enfin le spectacle dure près de deux heures, ce qui est peu adapté au public infantin. Dans ces conditions, le *Vendredi* de Vitez ne reçoit qu'un accueil mitigé. Il faudra attendre les créations de Joël Jouanneau (*Mamie Ouate en Papoâsie*, en 1988) ou d'Olivier Py (*La Jeune Fille, le Diable et le Moulin*, en 1993) pour que des artistes non spécialistes deviennent véritablement partie

19. *Le Monde*, avril 1973.

prenante de l'invention d'un théâtre pour les jeunes. Le Centre dramatique de Sartrouville, Heyoka, œuvre alors consciemment dans cette direction.

Avec le temps, le rôle de l'animation s'est effacé à mesure que celui des metteurs en scène et des auteurs prenait de l'ampleur. La dichotomie entre « spécialistes » et « non spécialistes » s'est assouplie parce que les premiers ont appris à tenir à juste distance leur destinataire d'élection tandis que certains, parmi les seconds, se sont mis à créer régulièrement en direction des jeunes au point de devenir des « habitués » du secteur. Aujourd'hui, l'ambition éthique portée par l'animation s'est-elle étiolée ? Elle a pu parfois se diffuser dans les contenus fictionnels du théâtre contemporain pour la jeunesse. En France, où l'édition a joué un rôle majeur, certains textes d'auteurs témoignent d'un véritable engagement social et politique auquel les jeunes peuvent être sensibles : ainsi les pièces de Sylvain Levey (*Cent culottes et sans papiers*) ou de Catherine Zambon (*Mon frère, ma princesse*) ont-elles reçu le prix Collidram, prix collégien de littérature dramatique, en 2011 et en 2013.

Si en Italie le répertoire dramatique est loin d'avoir connu le même développement qu'en France, les compagnies les plus renommées ont axé leur recherche sur la spécificité de la réception enfantine. C'est le cas du Teatro delle Briciole (compagnie pionnière du *teatro ragazzi*) ou encore de la Societas Raffaello Sanzio (compagnie non spécialiste des Castellucci et Guidi). En approfondissant la dimension perceptive de leurs spectacles – dans *Buchettino*, la Societas Raffaello Sanzio travaille intensément les composantes sonores pour que chaque enfant, couché dans un petit lit, se forge ses propres images à partir d'elles – ou en garantissant l'immersion des jeunes spectateurs dans la fiction théâtrale – *Con la bambola in tasca*, par les Briciole, fait d'une enfant spectatrice l'héroïne de l'histoire²⁰ – elles sont parvenues à une maîtrise éclatante de la relation avec le public qui dépasse, sans les renier, les objectifs que s'était fixés l'animation théâtrale.

20. *Buchettino* (*Le Petit Poucet*) et *Con la bambola in tasca* (*La Poupée dans la poche*) datent de 1994.

État et nature du théâtre pour les jeunes en RDA entre 1949 et 1961

Parce qu'elle représente le nombre et l'avenir aux yeux des nations et des régimes politiques, la jeunesse est toujours perçue comme un enjeu capital. Les régimes totalitaires sont sûrement à cet égard ceux qui misent le plus sur la jeunesse, conscients qu'ils sont que le formatage éducatif est la plus efficace des propagandes. C'est pourquoi les organisations de jeunesse de masse visent à la fois à la diriger et à s'assurer de son adhésion durable et sans faille au système.

L'Allemagne de l'Est socialiste n'échappa pas à cette règle. Déjà en 1946, un an seulement après la Seconde Guerre mondiale et sous occupation soviétique, elle ouvre son premier théâtre jeune public. À la création de la RDA, le parti et le syndicat national s'assurent le contrôle de la jeunesse en fondant la *Freie Deutsche Jugend* (« Jeunesse libre allemande », FDJ) et son équivalent pour les enfants, les pionniers, et ils intègrent à leur cahier des charges une nécessité d'un travail « culturel et socialiste ». Ce programme comportait tout un volet consacré au théâtre, et l'on emmena ces jeunes voir des pièces spécialement écrites pour eux dans des salles jeune public. Ces pièces qui étaient censées leur donner l'envie de participer à la révolution socialiste en cours, et faire naître en eux l'amour du pays, du parti et du socialisme. Sandrine Kott, historienne spécialisée dans l'histoire allemande, l'explique :

Tous les dirigeants communistes croient en l'éducabilité des personnes, mais en RDA, cette croyance est plus marquée parce qu'elle s'enracine dans une longue tradition allemande, y compris au sein du mouvement ouvrier. C'est sans doute

dans ce pays du bloc que le souci d'éduquer l'individu a été le plus clairement affirmé et mis en œuvre¹.

Cependant, tout en RDA ne fonctionnait pas forcément comme prévu et, dans les secteurs du Théâtre pour les jeunes et de l'éducation, comme dans tous les secteurs artistiques, des moyens plus ou moins dangereux de contourner les obligations virent le jour.

Quels furent ces moyens, et jusqu'où purent-ils être poussés? Après un bref retour sur la création officielle pour la jeunesse en RDA, j'aborderai les questions de controverses et de résistance interne au système, notamment à travers l'exemple de mon grand-père, Hans Dieter Johst. Cette réflexion est principalement basée sur deux ouvrages de Sandrine Kott : *Histoire de la société allemande*, t. III et *Theater in der DDR*² (en collaboration). Mais je m'appuierai aussi sur de nombreux témoignages familiaux et ceux d'anciens membres d'organisations de jeunesse en RDA.

La ville de Leipzig, l'une des plus dynamiques théâtralement en RDA, fut la première à fonder en Allemagne, en novembre 1946, un théâtre consacré à la jeunesse, le Theater der Jungen Welt (« Théâtre du Jeune Monde »). Cet établissement qui existe encore aujourd'hui fut le lieu d'écriture en résidence de près de trente pièces jeunesse. La date de sa fondation correspond plus précisément à la création de la troupe permanente qu'à l'attribution d'un lieu fixe. En effet, le bâtiment qui accueillit ce théâtre, et qui était la salle blanche de la halle des congrès du zoo de Leipzig, ne lui fut officiellement affecté qu'en 1947.

Il est nécessaire de rappeler que les théâtres est-allemands fonctionnent sur un principe de troupe permanente, les « Ensemble », dont le plus connu reste évidemment le « Berliner Ensemble » de Brecht. Ces troupes se composent d'un chef dramaturge, d'un chef-metteur en scène, d'un chef-scénographe, d'artisans décorateurs, de techniciens et de comédiens, dont la distribution fonctionne souvent encore sur le principe des emplois (une comédienne affectée aux rôles de jeunes premières, un comédien à ceux de vieillards, etc.).

Il est important de comprendre l'originalité de la création du Theater der Jungen Welt : certes, avant cette date, il existait déjà des spectacles jeune public, mais jamais une troupe n'avait été créée pour se consacrer uniquement au théâtre jeune public. De plus, n'oublions pas que cette fondation eut lieu juste après-guerre dans une ville bombardée. Leipzig croule encore sous les ruines lorsqu'est ouvert le Theater der Jungen Welt. La décision de la municipalité de créer un tel établissement est évidemment éminemment politique : elle permet

1. S. Kott, « La RDA 1949-1989 », dans *Histoire de la société allemande au XX^e siècle*, t. III, Paris, La Découverte, 2011, p. 64.

2. S. Kott, *Theater in der DDR*.

de marquer un tournant, le passage du nazisme et du capitalisme au socialisme. Il s'agit de montrer qu'une révolution est en cours. De plus, un tel lieu devait permettre de canaliser la jeunesse et de lui inculquer des valeurs socialistes.

Cependant, à cette époque, le répertoire de théâtre jeunesse est encore assez maigre en Allemagne. La première représentation de la troupe donnée à Leipzig sera donc une adaptation du roman *Emil und die Detektive* d'Erich Kästner, une des œuvres de littérature jeunesse germanophone les plus connues qui berça tous les enfants et jeunes Allemands de sa première publication en 1929 à aujourd'hui.

Durant les quarante ans d'existence de la RDA, le Theater der Jungen Welt fut le premier contact au monde du spectacle vivant et de la littérature dramatique de plusieurs générations d'enfants.

Peu de temps après, en 1948, on fondait à Berlin un deuxième « ensemble jeunesse » : le Theater der Freundschaft (« Théâtre de l'Amitié »), désormais appelé Theater an der Parkaue. C'est de nos jours le plus grand théâtre jeune public allemand, mais aussi le seul d'envergure nationale. Fondé sur ordre de l'administration militaire soviétique dans une ancienne école, il a la particularité d'avoir été, dès le début, composé non seulement d'une salle de représentation mais aussi de la Maison de la jeunesse, maison centrale des pionniers, l'organisation politique de masse pour les enfants jusqu'à quatorze ans. Le rôle de cet établissement était de proposer des ateliers de création artistique pour les amateurs encadrés par des professionnels et de créer tout un accompagnement culturel des jeunes dès leur plus jeune âge. Il s'agissait aussi bien d'ateliers d'écriture que de jeu ou de création de décors et costumes.

C'est dans ce théâtre qu'eut lieu la première représentation d'un texte de théâtre pour la jeunesse d'un auteur contemporain est-allemand, *Du bist der Richtige* (*Tu es le bon*) de Gustav von Wangenheim, la toute première pièce jouée au Theater der Freundschaft en 1948.

Mais cette pièce marque également les débuts de l'écriture théâtrale jeunesse officielle. Le but des représentations étant de donner envie aux jeunes de croire au socialisme, mais aussi de l'aimer et d'y participer. Plusieurs pièces virent le jour sur un modèle semblable : des personnages jeunes accomplissant un parcours initiatique finissent par apprendre une morale, et deviennent enfin de bons citoyens, fidèles au système et profondément convaincus par ses principes. Ces textes devaient donner aux jeunes, par identification, l'envie de devenir des hommes meilleurs, de trouver leur voie dans la construction du socialisme.

Cependant, il fut bien plus ardu que prévu de rallier cette jeunesse à la cause socialiste, et plusieurs moyens d'échapper à cette propagande furent trouvés à la fois par les jeunes et par les adultes en charge de leur éducation.

Ainsi, je citerai l'exemple de mon grand-père, Hans Dieter Johst, qui témoigne de son rôle de guide d'un groupe du FDJ. Dès 1948, il fut « désigné volontaire » pour diriger environ quatre-vingts jeunes filles et garçons de quatorze à dix-huit ans, tous apprentis dans la maison d'édition Reclam où lui-même travaillait, à Leipzig.

Il devait faire l'éducation culturelle de ces jeunes pendant trois ans. Il passa tout son temps libre à les amener au théâtre, à l'opéra, ou même au cinéma. Les théâtres de Leipzig se piquèrent de curiosité pour ce groupe si avide de culture, au point qu'il reçut de très nombreuses places gratuites pour les spectacles, pour les jeunes comme pour leurs familles, et put participer à plusieurs répétitions générales ainsi qu'à des discussions sur la programmation.

Étant aussi guide de ces jeunes pour des voyages et promenades, Hans Dieter Johst organisa pour eux des voyages en Suisse allemande ou à la mer, en leur interdisant systématiquement de porter leur uniforme du FDJ. Il amenait souvent un gramophone et des vinyles de jazz pour faire découvrir aux jeunes gens des musiques, notamment de l'Ouest. Au sein de ce groupe, il créa un club de danse folklorique, une chorale, mais aussi une troupe de théâtre amateur pour laquelle il mettait en scène des pièces représentées à l'occasion des fêtes de la maison d'édition devant les quelque six cents travailleurs et responsables de l'entreprise Reclam.

Malheureusement, bien que ce groupe fût reconnu dans l'ensemble de l'État pour la qualité de son travail culturel, il attira l'attention du SED (Sozialistische Einheitspartei Deutschlands, ou Parti socialiste unifié allemand) : pour qui un groupe « en civil », qui faisait certes un excellent travail culturel, mais manquait à ses devoirs idéologiques et citoyens envers le parti, posait problème. Dans les hautes sphères du parti, ce désintérêt des quatre-vingts jeunes et de leur guide pour le socialisme était évident : trop de culture était « un frein pour l'engagement politique et idéologique », alors que précisément ces organisations avaient pour but assurer le soutien idéologique des jeunes générations au parti.

En juillet 1952, lors d'une assemblée chez Reclam, les dirigeants du SED exigèrent que l'on sépare Hans Dieter Johst de « ses » jeunes : trop de travail culturel, pendant trois ans, avait tenu les jeunes éloignés de tout endoctrinement socialiste ! Selon le SED, il les aurait « séduits avec ses tendances de l'Ouest » ; aucun des jeunes garçons n'était devenu bénévole dans l'armée populaire, aucune des jeunes filles n'était rentrée dans une organisation féminine du parti. Johst se défendit en répondant qu'après-tout, il avait été mandaté pour un travail culturel, des voyages et randonnées, et non pour un enseignement politique. Les applaudissements des jeunes à ces propos furent interprétés comme la preuve de l'influence néfaste qu'il avait eue sur eux et de leur dépendance

vis-à-vis de lui. Devenu ainsi du jour au lendemain ennemi politique, il dut fuir, la nuit même, la RDA.

Ce témoignage montre bien que le travail culturel était certes perçu comme nécessaire par les dirigeants est-allemands, mais qu'il ne devait en aucun cas passer avant l'éducation politique, autrement dit l'enrôlement des jeunes Allemands qui restait l'enjeu principal de ces organisations de jeunesse.

Cependant, le passage de Hans Dieter Johst au sein du groupe de FDJ de Leipzig aura permis la réunion d'archives uniques, notamment les comptes rendus du club de théâtre comportant la description de toutes les représentations auxquelles avaient assisté les jeunes pendant ces trois années, ce qui est précieux.

Parmi ces documents, plusieurs sont caractéristiques de la programmation des théâtres est-allemands. Prenons par exemple l'année 1950, durant laquelle six spectacles furent programmés dans le cadre du club de théâtre pour les premiers mois de la saison théâtrale de Leipzig : *Moskauer Charakter* de Sofronow, un auteur russe contemporain ; *Faust I* de Goethe ; *Kalkutta 4. Mai* de Feuchtwanger, auteur est-allemand exilé aux USA, qui reçut le Prix national d'art et littérature de la RDA ; *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare ; *Les Voleurs* de Schiller, et *Golden Boy* de Odet, un dramaturge américain stanislavskien. Ce genre de programmation était typique : des pièces russes, des classiques du répertoire allemand, des pièces est-allemandes contemporaines et quelques pièces étrangères mais inscrites dans une esthétique proche de celle imposée en RDA. Cependant, le compte rendu de cette saison indique que « la surreprésentation de pièces soviétiques et russes a été perçue comme trop importante par rapport aux pièces allemandes », et se concluait même par « n'y a-t-il donc pas d'autres auteurs dramatiques contemporains que Wolf? ».

Les membres du groupe allaient régulièrement au Theater der Jungen Welt de Leipzig, mais à propos de la programmation de la saison 1950, le compte rendu du cercle de théâtre indique : « Cinq pièces, ce n'est pas un gros programme, mais un but, pas de grands drames, mais des pièces qui apportent à la jeunesse quelque chose en dehors de l'école, qui sont facilement compréhensibles et qui sont sûrement reçues avec beaucoup d'enthousiasme. » La programmation de cette salle jeune public n'était donc pas abondante, et pas forcément d'une grande qualité mais elle devait suffire à divertir et instruire les jeunes spectateurs par ses créations originales.

Du côté de la jeunesse, une autre forme d'opposition se fit jour. Malgré plusieurs réformes de l'éducation telles que l'école primaire unique mixte et gratuite pour tous en 1946, la création de dix niveaux scolaires allant de six à seize ans en 1951, le système éducatif peine à créer une égalité entre les élèves. Sandrine Kott note que « l'école tend à favoriser la reproduction sociale », et

explique : « les enfants d'ouvriers, dont les résultats scolaires sont en moyenne plus médiocres et qui sont politiquement plus rebelles, sont chroniquement sous-représentés dans les lycées³ ». De plus, ce sont les notes des élèves ainsi que l'appartenance des parents ou non à des organisations politiques étatiques qui déterminent les études ou formations que pourront suivre les enfants. « Dans une grande partie des cas, le jeune se prépare donc à un métier qu'il n'a pas choisi et qui lui a été imposé par l'État planificateur⁴. » L'école est le premier lieu de politisation de la jeunesse, de propagande et d'enrôlement, mais cette propagande finit par se heurter à une résistance des jeunes : « en dépit d'un discours persistant, les élèves continuent ainsi de nourrir une vision généralement positive de la RFA et de souhaiter l'unification⁵ ». Mais bien plus que la jeunesse en formation professionnelle, tels les jeunes du FDGB de Reclam Leipzig, ce sont les lycéens et les étudiants, qui font preuve d'une certaine opposition politique dans les premières années de la RDA ; les apprentis et les ouvriers sont bien moins critiques vis-à-vis de l'enseignement et de l'État. Les premiers sont véritablement tiraillés entre la volonté d'ériger une égalité de fait entre les enfants, et une éducation qui divise les élèves en deux camps, ceux fidèles au parti, membres du FDGB et dont les parents sont impliqués dans le parti unique ou dans le syndicat national, à qui les portes des universités et des centres de loisirs sont grandes ouvertes, et les autres. C'est donc principalement à cette contradiction qu'ils s'attaquent plus ou moins ouvertement.

C'est néanmoins sur eux que dut s'appuyer la population est-allemande pour rester libre dans sa création et dans sa réception d'œuvres dramatiques. Mais cette fois-ci le détour n'est pas la question « comment s'adresser spécifiquement à la jeunesse ? », mais bel et bien « comment faire réfléchir cette jeunesse tout en restant politiquement conforme à ce qui est attendu ? ». Conforme est en effet le mot juste, puisque c'est le principal moyen qui fut utilisé : garder la forme de la création officielle, en garder les codes et la langue, en garder les trames et les personnages, mais détourner certains éléments par l'apparition d'un personnage plus subversif, par un jeu plus expressif, par des discussions libres avec les jeunes après les lectures et représentations... Ces moyens restèrent limités ; ils permirent cependant, comme le souligne Sandrine Kott, que cette jeunesse ne soit jamais l'argile modelable à souhait qu'avait espéré façonner le Parti à travers son système d'éducation et d'enrôlement par la culture.

3. S. Kott, *Histoire de la société allemande*, ouvr. cité, p. 65.

4. *Ibid.*, p. 66.

5. *Ibid.*, p. 68.

**DES ŒUVRES À LEUR RÉCEPTION :
UNE AFFAIRE DE FRONTIÈRES**

Le Petit Chaperon Uf
de Jean-Claude Grumberg : écrire pour
« alerter les chaperons d'aujourd'hui »

La vraie force du théâtre est bien d'avantage dans le non-dit, dans les traces que la lumière, les silences, le rythme ont laissé dans l'inconscient de l'enfant qui vont le nourrir à son insu pendant des années [...]

Suzanne LEBEAU

Dans le numéro que *Théâtre aujourd'hui* a consacré aux écritures théâtrales pour la jeunesse, Jean-Claude Lallias salue l'apparition en France d'un répertoire de textes de théâtre à destination des jeunes en soulignant la force de ces textes, véritables « objets de lecture » qui « perdurent au-delà des représentations », et constituent « pour la première fois, [...] une « mémoire » des œuvres, en partie autonomes, qui ne s'évanouissent pas avec la représentation¹ ». « Phénomène éditorial, économique et artistique² », fondé sur « le retour d'une parole travaillée par l'écriture³ », sur « une écriture théâtrale ouverte qui ne s'adresse plus à l'enfant en tant que spectateur de demain, sujet à éduquer ou acteur en herbe, mais à l'enfant personne unique⁴ », ce répertoire célèbre le plaisir du jeu, encourage

1. J.-C. Lallias, « Un théâtre des enfances partagées », *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, *Théâtres et enfances : l'émergence d'un répertoire*, Paris, SCÉRÉN-CNDR, 2003, p. 3.

2. N. Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire théâtre », 2009, p. 24.

3. J.-C. Lallias, « Un théâtre des enfances partagées », art. cité, p. 5.

4. D. Bérody, « Vers l'émergence d'un répertoire contemporain pour la jeunesse? », art. cité, p. 18.

l'éclatement des formes et des sons de la langue et témoigne du désir d'instaurer entre l'enfant et le théâtre une relation qui neutralise l'opposition entre dimension éducative et esthétique du texte. Cela nous invite à une réflexion sur le rôle capital que les écritures théâtrales francophones pour la jeunesse jouent aujourd'hui dans le dépassement de l'opposition entre engagement éthique et esthétique, opposition qui marque depuis toujours la littérature d'enfance et de jeunesse et alimente les principaux débats qui animent la traduction de ce pan de la littérature. L'épanouissement de ce répertoire théâtral francophone pour la jeunesse se joue – nous semble-t-il – dans les territoires d'une langue riche, complexe, savoureuse : le traducteur, passeur de mots et d'imaginaire, ne peut que souhaiter observer de plus près les écritures qui fondent et définissent cette langue et ce répertoire, afin de contribuer à la diffusion d'un « théâtre écrit [qui] peut fournir [aux enfants] des armes et du plaisir ».

Un théâtre savoureux et sincère pour parler du monde

Qu'ils viennent de parcours déjà établis et « adultes » ou qu'ils s'adressent de manière stable et exclusive aux jeunes, les auteurs qui ont contribué à la création de ce répertoire théâtral – nous dit encore Jean-Claude Lallias – « n'écrivent pas pour les enfants, mais avec leur part d'enfance à faire partager⁶ ». Cette conception de l'écriture théâtrale favorise l'apparition d'un théâtre de création à la hauteur d'un public que l'on reconnaît comme exigeant, capable de « jouer à saute-mouton avec le sens et de [tisser] avec agilité des liens entre des éléments imprévisibles⁷ ».

Chef de file du théâtre pour enfants, Suzanne Lebeau décrit ainsi son rapport à l'écriture pour enfants :

J'ai commencé à écrire pour répondre à un manque flagrant de textes dramatiques forts et bien construits qui échappaient à la fantaisie waltdisneyenne insipide, ou à la leçon de chose, moralisatrice et didactique. J'ai appris des enfants. J'ai appris à mettre entre parenthèses la traditionnelle relation où l'adulte est celui qui sait et l'enfant celui qui apprend. J'ai appris la force morale des enfants que je côtoyais et leur avidité à connaître, leur ouverture aux formes les plus contemporaines et les moins traditionnelles⁸.

5. C. Anne, « Et si j'étais... », entretien réalisé par G. David, *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, ouvr. cité, p. 43.

6. J.-C. Lallias, « Un théâtre des enfances partagées », art. cité, p. 5.

7. *Ibid.*

8. F. Villaume (éd.), *Le choix de Suzanne Lebeau. Parcours dans l'œuvre d'une dramaturge jeunesse*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013, p. 182.

Des liens nouveaux s'instaurent entre l'auteur, l'enfance et le théâtre : « il ne s'agit plus de transmission, mais de relation⁹ » et cette relation paraît passer de manière privilégiée par « le plaisir de la langue, du mot “goûteux”¹⁰ », par une écriture où les mots sont « plus frais, plus juteux [...] le jeu avec les sons [...] beaucoup plus alerte et libre¹¹ ». C'est encore Suzanne Lebeau qui nous dit ceci :

J'aime les mots. [...] les mots qui font surgir les images, multiplient la pensée, aiguisent les idées et provoquent les débats [...]. J'aime la langue et ses nuances. [...] J'aime les mots avec leurs accents, leurs formules, leurs groupes figés, leurs particularités régionales¹².

Porteurs d'une parole authentique, ces mots fabriquent des textes qui jettent sur le monde un regard franc, spontané : des thèmes ouverts y circulent, abordés par des auteurs dont les pièces – comme le dit Vincent Goethals en parlant de Catherine Anne, Wadji Mouawad et Michel Marc Bouchard – « posent les bonnes questions sans donner des réponses toutes faites, [...] éveillent la vigilance et disent quelque chose du monde¹³ ».

De ce théâtre aux mots savoureux, les pièces que Jean-Claude Grumberg destine à ses jeunes lecteurs et spectateurs nous paraissent l'une des expressions les plus pures et réussies.

Jean-Claude Grumberg et le théâtre jeune public

Auteur reconnu et pluri-primé pour son théâtre « adulte », Jean-Claude Grumberg arrive au théâtre de jeunesse à la suite d'une commande, en 1999. Le plaisir et la liberté nouvelle que l'écriture jeune public lui donne le poussent à s'engager dans cet « exercice extrêmement complexe¹⁴ », si bien qu'aujourd'hui Jean-Claude Grumberg est l'un des auteurs majeurs du répertoire théâtral pour la jeunesse. Chez lui, l'écriture jeune public devient le lieu d'expérimentation d'une dramaturgie fondée sur le dialogue sincère avec les jeunes. Fidèle au

9. D. Bérody, « Vers l'émergence d'un répertoire contemporain pour la jeunesse? », art. cité, p. 22.

10. F. Pillet, « La saveur des mots », entretien réalisé par C. Raynal, *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, ouvr. cité, p. 39.

11. C. Anne, « Et si j'étais... », art. cité, p. 43-44.

12. F. Villaume (éd.), *Le choix de Suzanne Lebeau...*, ouvr. cité, p. 155.

13. V. Goethals, « Fugue en métissage Majeur. *Le Pont de pierres et la Peau d'images* de Daniel Danis, mis en scène par Vincent Goethals », portrait par D. Darzacq, *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, ouvr. cité, p. 109.

14. J.-C. Grumberg, « Aider à la construction d'un monde futur? », entretien réalisé par G. David et S. Weldman, *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, ouvr. cité, p. 53.

célèbre portrait que Claude Roy fit de lui¹⁵, il vise dans son théâtre jeune public à la recherche de l'équilibre délicat entre « le plaisir et la teneur du propos, entre ne pas voiler la brutalité de la réalité et ne pas donner une vision du monde effroyable¹⁶ ».

C'est en assistant à la première représentation de sa première pièce pour la jeunesse, *Le Petit Violon*, que Jean-Claude Grumberg, impressionné par l'étonnante avidité des enfants assis dans l'attente du spectacle, comprend que le théâtre peut « aider à la construction de la société future¹⁷ ». Loin de vouloir fournir des modèles aux futurs citoyens du monde, le théâtre jeune public de Jean-Claude Grumberg ainsi que l'analyse de Jean-Claude Lallias rendent hommage à ses petits lecteurs et spectateurs en misant sur leur intelligence, leur curiosité, leur imagination.

Les auteurs peuvent puiser leur inspiration dans les mythes les plus archaïques, dans les contes d'initiation les plus lointains ou explorer les blessures intimes de l'enfance ou de l'Histoire... Toutes les couleurs du grand kaléidoscope de la vie sont possibles : univers émerveillés, fantaisistes, ludiques ou, au contraire, alertes devant les vilénies du « grandir » ou les fracas du monde comme il va... Dès lors que l'œuvre travaille la langue et les images de la représentation avec la force authentique d'une écriture et d'un désir¹⁸.

Ces mots synthétisent remarquablement les chemins des écritures qui fondent le répertoire théâtral francophone pour la jeunesse et ils fournissent – nous semble-t-il – une description parfaite de l'approche que Jean-Claude Grumberg a du théâtre pour la jeunesse : puisant son inspiration dans les contes du bon vieux temps et dans les blessures de son enfance et de l'Histoire, il nous offre d'un théâtre qui refuse d'« assommer un gamin en lui racontant des abominations¹⁹ », mais veut « alerter les chaperons d'aujourd'hui²⁰ » devant les vilénies du « grandir » ou les fracas du monde comme il va...

Philippe Meirieu nous enseigne que le théâtre est un véritable antidote à la « pensée de l'unité qui est la pensée de la violence, [...] de “je suis tout” et “il n'est rien” : conçu comme « la projection sur la scène des contradictions fondatrices de notre humanité », le théâtre fournit aux jeunes, selon lui, l'occasion de « sortir de cette vision unifiée, massifiée, bétonnée, non contradictoire, de la

15. « L'auteur tragique le plus drôle de sa génération ».

16. J.-C. Grumberg, « Aider à la construction d'un monde futur ? », art. cité.

17. *Ibid.*, p. 52.

18. J.-C. Lallias, « Un théâtre des enfances partagées », art. cité, p. 6.

19. J.-C. Grumberg, « Aider à la construction d'un monde futur ? », art. cité, p. 53.

20. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, Arles, Actes Sud-Papiers - Théâtre de Sartrouville - CDN, coll. « Heyoka jeunesse », 2005, p. 7.

réalité humaine²¹ ». On peut ajouter que, si la sensibilisation à la métamorphose que porte en soi le jeu théâtral apprend aux jeunes à assumer et à gérer leurs propres contradictions, les sauvant du danger de la pensée univoque, c'est que le théâtre nous montre que le monde peut être constamment réinventé. Et pourtant, « on ne peut pas réinventer le monde si on efface totalement le passé²² ». Il arrive alors que des « tailleurs d'histoires²³ » coupent et modèlent le tissu dont sont faites les histoires du bon vieux temps pour réinventer les contes et, par là, peut-être, le monde, l'histoire, les histoires, la vraie Histoire.

Le Petit Chaperon Uf: un conte du bon vieux temps?

Cinquième pièce pour enfants de Jean-Claude Grumberg, parue chez Actes Sud en 2005, *Le Petit Chaperon Uf* paraît confirmer l'opinion des critiques qui refusent de séparer : « ses œuvres destinées à la jeunesse [...] de leurs grandes sœurs : les mêmes thèmes en prise avec l'Histoire et ses horreurs y circulent, et avec le même désir de donner envie de vivre grâce à l'élan vital du jeu théâtral²⁴ ».

Les critiques soulignent également la centralité des personnages enfantins dans tout son théâtre et dans ses deux ouvrages autobiographiques, voyant dans ce rapport fort à l'enfance, qui revient dans l'ensemble de son œuvre, l'expression d'une tentative de recréer par l'écriture « son enfance, ou plutôt son absence d'enfance²⁵ ».

Le profil biographique de l'auteur qui accompagne l'histoire du *Petit Chaperon Uf* signale en effet aux jeunes lecteurs que

Jean-Claude, devenu vieux [...] consacre beaucoup de son temps à écrire pour la jeunesse, il s'inspire souvent des contes pour enfants, sans doute parce que pendant ces années de guerre, où il vivait caché et sous un faux nom avec son frère

21. P. Meirieu, « Penser le discontinu pour renoncer à la violence », *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, ouvr. cité, p. 116.

22. D. Danis, « Genèse d'une écriture », portrait réalisé par G. David, *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, ouvr. cité, p. 50.

23. L'expression évoque la profession de tailleur qu'exercèrent le grand-père, le père et la mère, finisseuse, de J.-C. Grumberg et qu'il exerça lui-même au début de sa carrière. Comme le dit G. Poix, Grumberg « fait œuvre de tailleur : il assemble les histoires, comme des pièces de tissu, pour recréer le costume primitif de la fraternité perdue, pour reforger une identité disparue » (« L'expérience de l'arbitraire identitaire », *Théâtre aujourd'hui*, n° 14, *Jean-Claude Grumberg*, Paris, SCÉRÉN - CNDP, 2012, p. 29).

24. J.-C. Lallias, « Grumberg, une œuvre de survie », *Théâtre aujourd'hui*, n° 14, ouvr. cité, p. 5.

25. G. Poix, « L'homme en scène », *Théâtre aujourd'hui*, n° 14, ouvr. cité, p. 20.

ainé, loin de sa mère et de son père, personne n'était là pour lui lire les contes de Perrault ou autres *histoires du bon vieux temps*²⁶.

Si l'absence d'enfance justifie son envie de conter pour recréer ce temps de la vie où personne n'était là pour lui lire ou raconter des histoires, l'envie de dire en tissant des liens subtils mais solides entre « l'histoire, les histoires, la vraie Histoire », qui traverse et définit *Le Petit Chaperon Uf*, sert un but précis et explicite : « avertir les enfants que la liberté de traverser le bois pour porter à sa mère-grand un pot de beurre et une galette n'est jamais définitivement acquise... ». Les implications actuelles du conte de Perrault, anticipées par le point d'interrogation qui, dans la préface, transforme en question le sous-titre de la pièce (*Un conte du bon vieux temps*), sont confirmées par la double temporalité que met en scène cette préface : l'histoire des enfants Ufs et « des loups de noir ou de vert vêtus [qui les] pourchassaient [...], les obligeant à porter du jaune » relève d'un « temps pas si vieux et pas si bon » et demande qu'on y prenne garde puisque « demain [...] les loups s'attaqueront peut-être aux enfants Ufs ou Gnifs ou Gnoufs²⁷ ». Dans les dialogues entre Wolf et le Petit Chaperon, les renvois aux lois de Vichy, qui font surface de temps à autre, rendent présentes en filigrane les horreurs de la Shoah.

Et pourtant, il serait réducteur de mettre les atrocités de la Shoah au cœur de l'interprétation de cette histoire : pièce au détour parabolique puissant, « unique en ce sens qu'elle sait allier intimement la cruauté des contes et la drôlerie du contage pour dire l'horreur du nazisme²⁸ », *Le Petit Chaperon Uf* nous raconte une histoire aux déclinaisons infinies, qui traverse le temps, les histoires, l'Histoire, qui met la liberté au cœur du message qu'elle nous envoie²⁹ pour montrer que, si cette liberté « appartient à chacun et à tous³⁰ », elle demeure

26. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 45.

27. Les citations des deux derniers paragraphes sont toutes tirées de la préface de J.-C. Grumberg au *Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 7.

28. M. Bernanoce, « Entre rire et larmes, semer des cailloux blancs », *Théâtre aujourd'hui*, n° 14, ouvr. cité, p. 123.

29. *Le Petit Chaperon Uf* étant reconnue comme exemple de pièce parabolique, on attribue à l'idée de « message » le sens que Jean-Pierre Sarrazac attribue à la « leçon » du théâtre de la parabole : l'indéniable « vocation d'enseignement » de ce théâtre, ne nous autorise pas à « imputer à cette dimension pédagogique les vices [...] d'une quelconque intention magistrale et édifiante. [...] Le paraboliste transmet la parabole : il n'en est pas pour autant le détenteur du sens de ladite parabole » (J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, Circé, 2002, p. 198). Le choix de considérer comme central le message d'alerte envers toute forme de menace à la liberté relève du processus d'interprétation du traducteur, de la recherche d'une dominante qui oriente sa stratégie de traduction.

30. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 7.

fragile. Ainsi, le conte de Perrault devient chez Jean-Claude Grumberg une « parabole douce-amère de l'intolérance³¹ ».

Si l'on croit ce que dit l'auteur de son théâtre, on peut faire l'hypothèse que ce désir d'alerter les chaperons d'aujourd'hui, avec humour mais sans complaisance, en les amenant de l'histoire à la vraie Histoire, se trouve au cœur de l'écriture jeune public de Jean-Claude Grumberg.

Ce qui m'a touché ces dernières années, c'est d'être cité dans les manuels scolaires [...] et d'être beaucoup joué par les amateurs. Savoir que tous les jours il y a des jeunes qui travaillent sur certaines de mes pièces et qui se replongent dans les livres d'Histoire, vont voir leurs grands-parents pour leur poser des questions, cela donne un peu de sens à ce que je fais. Écrire du théâtre n'a pas forcément de sens si l'on se contente d'être joué et d'avoir des articles critiques³².

***Le Petit Chaperon Uf*: du conte à l'Histoire et de l'Histoire au conte**

Jean-Claude Grumberg revisite l'histoire du *Petit Chaperon rouge* dans une pièce qui débute par l'entrée en scène du loup, lequel se présente à son public de « petits enfants » comme « votre vieil oncle Wolf qui raconte histoire bon vieux temps³³ ». Syntaxe, lexique, orthographe ; tout dans le discours du Loup montre des signes évidents d'étrangeté, d'extravagance vaguement ridicule qu'anticipait la description du personnage : « Wolf, loup déguisé en caporal, parle français avec accent loup³⁴. » La dramatisation de l'espace semble respecter les grandes lignes d'un canevas qui revient dans l'œuvre de Jean-Claude Grumberg : un espace trivial, ordinaire se dramatise lorsque l'« insolite » y fait irruption, sous forme d'« un individu dont les caractéristiques identitaires divergent de celles des occupants initiaux³⁵ ». La dramatisation du concept d'identité, de son caractère arbitraire³⁶, dramatise l'espace, le rend conflictuel.

31. Ainsi Actes Sud définit *Le Petit Chaperon Uf* en quatrième de couverture de l'édition citée.

32. Entretien de J.-C. Grumberg avec L. Attoun, *En relisant Tchekov : Jean-Claude Grumberg* [en ligne]. Disponible sur <http://theatre-ouvert-archives.com/sites/default/files/dossier_pedago_grumberg.pdf> [consulté le 02/03/2015].

33. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 9.

34. *Ibid.*, p. 8.

35. G. Poix, « L'expérience de l'arbitraire identitaire », art. cité, p. 28.

36. « Si l'identité se voit à ce point dramatisée chez Grumberg, c'est parce qu'elle est analysée du point de vue de son caractère arbitraire. En effet, [...] l'identité représente un donné arbitraire imposé au sujet, à qui est légué un ensemble millénaire de caractéristiques positives ou négatives. Le positif et le négatif se mesurent [chez Grumberg] à l'aune de préceptes sociétares, de préjugés ethniques dominants, de tendances politisées propres à une civilisation » (G. Poix, *ibid.*, p. 27).

En vertu d'une loi qui vient d'entrer en vigueur³⁷, le Petit Chaperon doit montrer ses documents à Wolf, qui lui apprend qu'elle est Uf. La découverte de cette nouvelle identité porte en soi un dynamisme tragique, que nourrissent les interdictions auxquelles sont soumis les Ufs (et les Oufs) et qui traduit le mouvement invasif, brutal et violent de l'Histoire. Le personnage de Wolf incarne bien évidemment la violence nazie, mais la longue liste de documents que la jeune fille pourrait montrer à Wolf (« Document ! Papiers papirs laissez-passer ausweis permis séjour carte immatriculation passeport carte grise verte bleue³⁸ ! ») confirme que c'est la brutalité tragique de tout génocide ethnique que cette pièce entend évoquer.

Le décalage identitaire, ressort dramatique puissant chez Jean-Claude Grumberg, nous parle de la cruauté tyrannique dont l'homme est capable, mais ce décalage peut être source d'effets comiques, que la plume géniale de Grumberg sait exploiter. Se reconnaissant comme « auteur comique [dont] le rôle [...] n'est pas d'éclairer la jeunesse ou de rafraîchir la mémoire de la vieillesse, [...] [mais] de faire rire³⁹ », sachant que « les gouffres s'entrevoient d'autant mieux dans le rire⁴⁰ », Grumberg tourne en dérision la brutalité des propos et des ordres du loup : maladroit, incapable d'inspirer la moindre terreur ou le moindre respect à ses interlocuteurs, comme le montrent les dialogues avec le tabatier et avec « la voix de mère-grand », Wolf devient le symbole de la bêtise aveugle de l'Histoire, des loups qui ont fait et font appel à la force contraignante des lois pour s'autoriser des comportements atroces, barbares, cruels. Wolf, qui fait constamment appel à l'autorité que lui confère son rôle (« caporal-chef Wolf [...] doit faire respecter loi dans parc jardin bois⁴¹ »), devient bientôt un personnage comique, drôle, objet de dérision de la part de la grand-mère du Petit Chaperon. Loin d'être intimidée par Wolf, la vieille femme le traite de « salopard » et quand il menace de « casser porte et cabane », Grumberg suggère dans la didascalie de la faire « chantonner » sur l'air de *J'ai du bon tabac* ; et encore, lorsque le loup « se jette sur la porte, la tête la première, la porte résiste, il se fait mal et tombe en arrière⁴² ». Est-il possible d'entendre résonner dans ce passage les « bris de la porte palière⁴³ » du matin

37. PETIT CHAPERON – Et c'est la loi depuis quand? Wolf – Ce matin. (J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. II.)

38. *Ibid.*

39. J.-C. Grumberg, *Mon père. Inventaire*, Paris, Seuil, 2003, p. 207.

40. J.-C. Lallias, « Grumberg, une œuvre de survie », art. cité, p. 4.

41. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 15.

42. Toutes les citations de ce paragraphe sont tirées de J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 35.

43. J.-C. Grumberg, *Mon père. Inventaire*, ouvr. cité, p. 23.

de l'arrestation de son père (dont il n'a « aucun souvenir physique direct⁴⁴ ») ? Mais la porte ici ne se brise pas.

Les lois contenues dans le code que Wolf brandit à tout bout de champs obligent le Petit Chaperon à porter un capuchon jaune « parce que jaune couleur Uf⁴⁵ ». Les tentatives de la part du Petit Chaperon de trouver une justification aux nombreuses interdictions auxquelles les Ufs sont soumis sont l'occasion de dialogues parsemés de « Pourquoi » qui reçoivent pour toute réponse « Parce que loi » ou tout simplement « loi ». Ce jeu fait rimer les dialogues, en même temps qu'il montre la brutalité de la stupidité déguisée en loi. Wolf s'applique à faire respecter des lois dont il semble ignorer le fondement, des lois qui s'appuient de manière déclarée sur les pires stéréotypes antisémites. Les références plus ou moins évidentes et directes aux préjugés antisémites resteront sans doute inaccessibles aux plus jeunes. Il n'en est pas moins vrai qu'elles ouvriront leur curiosité : c'est ce qu'affirme Nicolas Faure lorsqu'il analyse l'accès des jeunes aux références à une culture adulte contenues dans des pièces comme *Je m'appelle Non* ou *Monsieur Fugue* de Lilian Atlan, *Ailleurs, ailleurs* de Slimane Benaïssa, *Têtes farçues* d'Eugène Durif ou *C'est qui le Monsieur* d'Arnaud Lisbonne :

L'enfant ne reconnaît sans doute pas l'accumulation de lieux communs du discours raciste, mais il comprend bien l'attitude du personnage, et a sans doute déjà entendu ce type de phrase stéréotypée. [...] il sait aussi confusément que ces références lui seront un jour accessibles⁴⁶.

Quant aux auteurs, en traitant des thèmes délicats comme la guerre ou le racisme « sur plusieurs niveaux de sens, [ils] laissent à chacun la possibilité de s'y confronter selon son désir et son degré de connaissance⁴⁷ » : on comprend bien qu'il s'agit d'une démarche qui suppose le désir de faire confiance aux jeunes, de faciliter leur accès au monde sans le simplifier, de leur fournir une voie d'accès à la réalité qui leur permet de « mesurer la complexité du monde tout en suggérant des étapes pour y accéder⁴⁸ ».

Dans *Le Petit Chaperon Uf*, l'univers des jeunes lecteurs et spectateurs est traversé par des références qui suggèrent la complexité du monde. Cette démarche est amplifiée par un travail remarquable sur la langue : jeux paronymiques, onomatopées, rimes qui réinventent et ravivent la relation entre les sons et le sens des mots, ponctuent la narration et cela à partir du mot « Uf »,

44. *Ibid.*, p. 20.

45. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 14.

46. N. Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, ouvr. cité, p. 140.

47. *Ibid.*

48. *Ibid.*, p. 142.

qui pourra éveiller la curiosité du petit lecteur ou spectateur sans que celui-ci ait à gratter la surface du mot pour y trouver les restes du mot « juif » et du lourd héritage qu'il porte en lui.

Les renvois aux préjugés antisémites dépassent encore une fois la représentation de la violence nazie et dénoncent l'ignorance que cache toute idée préconçue. Le loup matérialise la parole de l'Histoire, de la Shoah comme de tous ces moments de l'histoire où l'homme a montré à quel point la bêtise et l'ignorance peuvent alimenter la haine et la barbarie. *Le Petit Chaperon Uf* nous envoie un message bien plus vaste que celui d'une condamnation de la haine nazie et anticipe – nous semble-t-il – l'histoire d'une famille « née à une époque heureuse⁴⁹ », les Vitalabri,

[...] chez eux partout et nulle part, surtout nulle part [...] que certains [...] n'aiment pas parce que [ils] ont le nez pointu [...] d'autres parce que [ils] ont les yeux bleus, ou noirs, ou marron [...] parce qu'ils sont trop grands, beaucoup trop grands, ou trop petits, beaucoup trop petits, ou trop moyens, beaucoup trop moyens [...] [et] aussi à cause de la couleur de leur peau, trop blanche, ou trop marron, ou trop jaune, ou trop rouge [...]⁵⁰.

Mais si le théâtre jeune public de Jean-Claude Grumberg montre toutes les petites et toutes les monstruosité de l'être humain, il n'en reste pas moins le lieu ouvert où toutes les métamorphoses sont possibles. Ainsi, quand le Petit Chaperon réclame son capuchon rouge, le loup ôte son masque et écoute l'enfant qui raconte « la vraie vraie vraie histoire [où] le loup est pris et enfermé dans une cage⁵¹ ».

Traduire *Le Petit Chaperon Uf* : une musique Uf, mais pas trop triste

La distance qui sépare le texte original de sa traduction entraîne de la part du traducteur l'écoute attentive de la voix qui vient du texte source. La compréhension du texte, nécessaire pour son interprétation, présuppose selon Hans-Georg Gadamer, une situation de dialogue herméneutique entre deux interlocuteurs qui essaient de s'entendre⁵². Ce dialogue guide le traducteur au travers de ce processus complexe de lecture et de réécriture, de négociation de pertes et de compensations⁵³, qu'est la traduction.

49. J.-C. Grumberg, *Les Vitalabri*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 7.

50. *Ibid.*, p. 9-11.

51. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 41.

52. Voir H.-G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milan, Bompiani, 1983, p. 441-457.

53. Voir U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milan, Bompiani, 2003, p. 95-138.

Dans *Le Petit Chaperon Uf*, le détour parabolique passe par un humour que traduisent les jeux de mots, les assonances, les rimes et le rythme qui traversent la pièce. Le message que nous envoie *Le Petit Chaperon Uf* s'appuie sur une parole fastueuse, chargée de signes et de symboles, qui semble célébrer le désir d'amener les enfants à « se frotter à des langues riches, complexes, dès leur plus jeune âge⁵⁴, sachant que « les gamins sont prêts à se laisser embarquer, dès lors qu'on joue sur la langue⁵⁵ ».

Les acteurs qui ont interprété les pièces de Jean-Claude Grumberg évoquent la présence d'« une vraie musicalité dans la langue de Grumberg⁵⁶ », d'« une ordonnance de la phrase qui n'est pas commune⁵⁷ ». Pierre Arditì nous parle d'une « langue, ciselée, [...] qui cisaille [...] tracée au millimètre [...] écrite au carat⁵⁸ ». Selon Pierre Arditì, « il y a une tessiture grumbergienne, une morphologie⁵⁹ ».

Qu'en est-il donc de cette langue grumbergienne dans son théâtre jeune public et, surtout, qu'en est-il de cette langue quand le traducteur l'interprète ?

La liberté d'écriture que Jean-Claude Grumberg expérimente dans son théâtre jeune public paraît largement soutenue par un désir presque irrésistible de mêler musicalité et oralité pour faire « croquer » les mots, les rendre savoureux, juteux, séduisants.

Dans *Le Petit Chaperon Uf* la langue est maniée, manipulée, inventée et réinventée : Grumberg libère la langue, l'affranchit de ses contraintes et nous restitue des dialogues apparemment simples mais « écrits au carat ». Pour le traducteur, il s'agit d'aborder ce « matériau traître⁶⁰ », en sachant qu'il faudra le faire *entendre* au lecteur aussi bien qu'au spectateur. S'il est vrai que son écriture se fait plus libre et joyeuse lorsqu'il s'adresse aux jeunes, on peut se demander quelles sont les contraintes auxquelles est soumis le traducteur d'une langue si libre et d'une parole si riche.

Dirk Delabastita nous enseigne que les jeux de mots brisent l'illusion du langage conçu comme un moyen fiable et inéluctable de transmission de

54. F. Pillet, « La saveur des mots », art. cité, p. 39.

55. E. Durif, « Écrire farçu », propos recueillis par G. David, *Théâtre aujourd'hui*, n° 9, ouvr. cité, p. 55.

56. C. Hiegel, « Nous avons tous quelque chose d'Henri et Solange... », entretien réalisé par C. Denailles, *Théâtre aujourd'hui*, n° 14, ouvr. cité, p. 115.

57. C. Murillo, « Un fil sur lequel on marche... », entretien réalisé par G. Costaz, *Théâtre aujourd'hui*, n° 14, ouvr. cité, p. 110.

58. P. Arditì, « Puissance de la langue et des mots », entretien réalisé par G. Costaz, *Théâtre aujourd'hui*, n° 14, ouvr. cité, p. 116.

59. *Ibid.*, p. 118.

60. *Ibid.*

sens⁶¹. Dans la littérature de jeunesse, le recours au langage figuré, dans toutes ses formes, peut correspondre à des stratégies de narration diverses⁶², ayant en commun un message d'ouverture aux virtualités expressives infinies de la langue.

L'ambiguïté que portent en soi calembours et jeux de mots fait de leur traduction un des aspects les plus frustrants et en même temps des plus gratifiants de la pratique traductive⁶³. La difficulté, voire l'impossibilité, de traduire toutes les potentialités expressives de la langue source, étant donné leur spécificité culturelle, ne nous autorise pas à ignorer la fonction fondatrice que l'auteur assigne parfois aux jeux de mots, aux assonances, aux allusions, dans la transmission du message qu'il envoie à son public. Dans la traduction du *Petit Chaperon Uf*, le message que j'ai choisi de mettre au cœur de mon interprétation du texte s'est joué largement dans les territoires des pertes et des compensations qu'a entraînées la décision de miser sur les jeux de mots, les rimes et le rythme de la langue musicale, juteuse et cocasse par laquelle Jean-Claude Grumberg nous raconte une histoire et en laisse d'autres cachées entre les lignes.

Le dialogue entretenu avec *Le Petit Chaperon Uf* confirme qu'au concept largement débattu d'invisibilité du traducteur, on pourrait plus profitablement substituer celui d'audibilité du texte. Les réaménagements qu'a entraînés le choix de viser à rendre audibles dans le texte d'arrivée les jeux et la musique du texte de départ ont fait de *Cappuccetto Uf*⁶⁴ le lieu d'une réécriture spontanément polyphonique, axée autour d'une recherche qui a visé invariablement à privilégier le respect d'« une langue qui vous ajoute quelque chose, car vous n'êtes pas aussi riche que son auteur⁶⁵ ». La traduction italienne du *Petit Chaperon Uf* m'a montré que le théâtre jeunesse de Jean-Claude Grumberg est une école extraordinaire pour le traducteur, qui se trouve confronté à un théâtre qui le provoque, l'invite à jouer, à monter sur scène⁶⁶. J'ai répondu à cette invitation joyeuse, pour rendre hommage à Jean-Claude Grumberg et faire entendre aux jeunes chaperons italiens « une musique Uf mais pas trop triste⁶⁷ ».

61. D. Delabastita, *There's a Double Tongue: An Investigation into the Translation of Shakespeare's Wordplay with Special Reference to Hamlet*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993, p. 66.

62. B.-J. Epstein, *Translating Expressive Language in Children's Literature*, Oxford, Peter Lang, 2012, p. 171.

63. C. E. Landers, *Literary Translation: A Practical Guide*, Clevedon, Multilingual Matters, 2001, p. 109.

64. J.-C. Grumberg, *Cappuccetto Uf*, Padoue, Cleup, coll. « Stelle di carta. Parole in scena », 2014.

65. P. Arditì, « Puissance de la langue et des mots », art. cité, p. 118.

66. M. Piacentini, « Nota del traduttore », dans J.-C. Grumberg, *Cappuccetto Uf*, ouvr. cité, p. 62.

67. J.-C. Grumberg, *Le Petit Chaperon Uf*, ouvr. cité, p. 43.

Dramaturgie de la « folie » dans le théâtre jeune public

Si la maladie mentale est un sujet récurrent au théâtre, et cela pour un lectorat adulte, il peut sembler légitime de se poser la question de sa présence dans les écritures dramatiques dites pour les jeunes. Les auteurs considèrent qu'il faut absolument parler aux enfants des « sujets difficiles », selon l'expression de Joël Pommerat¹, mais que cela demande des dramaturgies adaptées dont nous étudierons quelques exemples.

La folie et ses excès sont présents au théâtre depuis ses origines et nous ont offert des œuvres dramatiques considérées comme des références aujourd'hui : *Ajax* de Sophocle ou *Le Roi Lear* de Shakespeare. La disparition de la folie des nosographies médicales n'a en rien freiné l'attrait des auteurs pour les mystères de la psyché humaine. Le théâtre contemporain a intégré, d'un point de vue esthétique et dramaturgique, les progrès de la médecine en ce qui concerne la maladie mentale et offre des pièces se déroulant dans des hôpitaux psychiatriques, mettant en jeu le désespoir des personnages face au diagnostic, l'errance meurtrière du « fou » en liberté... Et le théâtre pour les jeunes ne fait pas exception.

Si les troubles du comportement ne sont pas considérés habituellement comme un sujet adapté aux enfants, à la frontière entre raison et déraison, les auteurs dramatiques n'hésitent pourtant pas à proposer des textes où la maladie mentale occupe une place centrale. S'ils considèrent qu'il n'y a plus de sujet tabou, cela demande des dramaturgies particulières car il s'agit aussi de ne pas heurter la sensibilité de ce public et lectorat. À travers trois situations mettant en

1. Cité par A. Gablin, *Le théâtre jeune public : un espace en débat*, mémoire de recherche, Institut d'études politiques de Toulouse, 2007, p. 24.

scène un personnage enfant face à la maladie mentale, nous verrons comment les auteurs concilient leur désir d'écrire sur la thématique de la maladie mentale et leur engagement éthique envers le jeune spectateur ou le jeune lecteur.

Folie de l'enfance ou l'imagination débordante

La folie a perdu, au fil des siècles, toute signification médicale pour se rapprocher de l'idée d'exubérance ou d'extravagance. Toutefois, la différence entre un petit grain de folie et un véritable trouble du comportement est parfois difficile à établir, et cela est d'autant plus vrai chez un enfant.

La folie du personnage principal de *Louise / les ours* de Karin Serres commence à se manifester quand elle se met à voir des ours blancs et transparents qui suivent les gens. Son père Ian et sa grande sœur adolescente Élinor ne peuvent imaginer que deux raisons à ces soudaines apparitions : Louise se drogue ou elle est malade. Les deux options ne sont en aucun cas agréables à envisager à propos d'une enfant de onze ans. La construction dramaturgique de la pièce amène le lecteur vers une troisième possibilité que les membres de la famille de Louise n'envisagent pas encore : les ours existent vraiment.

Les personnages abordent cet événement de deux façons diamétralement opposées : Ian accorde le bénéfice du doute à sa fille puisqu'il parle d'un « don » et cela le fait plutôt rêver. Élinor, quant à elle, préfère se moquer de Louise avec des mots comme « tarée », « cinglée », « frappée » et des expressions comme « péter un plomb ». Si cela semble faire partie des taquineries habituelles entre sœurs, Élinor est la seule à envisager les conséquences possibles si Louise se révèle être vraiment malade et non plus une petite fille à l'imagination débordante : « Personne la croira, ils vont l'enfermer, la bourrer de médocs, l'électrochoquer, la lobotomiser² ! » L'accumulation de références à la maladie mentale peut instaurer un doute dans l'esprit du lecteur ou du spectateur quant à la véritable nature des visions de Louise.

Cet élément dramaturgique semble s'adresser à des adultes ; or la pièce est considérée comme un texte pour les jeunes, et cela précisément grâce à la présence des ours car ils rappellent le nounours en peluche rassurant. Les histoires pour enfants regorgent d'animaux magiques et protecteurs qui reposent essentiellement sur l'idée que l'enfant ne serait pas encore perverti par le monde des adultes et garderait une capacité à vivre dans un état plus proche de la nature. Sigmund Freud explique ainsi dans *Totem et Tabou* cette proximité entre les enfants et les animaux :

2. K. Serres, *Louise / les ours*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 2006, p. 53.

L'enfant n'éprouve encore rien de cet orgueil propre à l'adulte civilisé qui trace une ligne de démarcation nette entre lui et tous les autres représentants du règne animal. Il considère sans hésitation l'animal comme son égal ; par l'aveu franc et sincère de ses besoins, il se sent plus proche de l'animal que de l'homme adulte qu'il trouve sans doute plus énigmatique³.

L'ours cristallise le désir de Louise de rester une enfant et de ne pas basculer dans le monde effrayant des adultes. Or, elle arrive à un âge où une telle obsession commence à devenir inquiétante pour son entourage. Où se trouve la frontière entre le pathologique et l'imagination ? La famille de Louise pense qu'elle se crée des amis imaginaires avant que son père ne voie, à son tour, ces créatures. Cet effet dramaturgique semble entraîner le lecteur ou le spectateur dans une dimension fantastique, mais qu'en est-il quand ce type de fantasmes commence à témoigner d'une certaine violence, comme dans *Les Aventures d'Auren le petit serial killer* de Joseph Danan ?

Les animaux ont aussi une place importante dans cette pièce, car le héros rêve que son double, l'enfant-sanglier, se laisse aller à suivre ses pulsions les plus instinctives : tuer quiconque ose se mettre en travers de sa route, enlever la petite fille rencontrée sous un hêtre, suivre les voix (d'enfants) qui l'incitent à tuer... le temps.

Ces fantasmes sèment le désordre et Auren se trouve ainsi obligé de fuir, en laissant des cadavres partout où il passe. Sa propre mère va jusqu'à le qualifier de « monstre » à plusieurs reprises, elle avance même que sa dent cariée est « toute noire / Comme son âme⁴ ». Bernadette Bost rapproche Auren d'un autre criminel schizophrène à la cavale meurtrière, le personnage éponyme de la pièce de Bernard-Marie Koltès *Roberto Zucco* : « Auren a beau apparaître comme "le plus gentil petit garçon de la terre", il se rêve tueur, petit frère de Roberto Zucco quand il confie à une gamine, à l'instar du héros de Koltès, son nom secret d'assassin sans raison⁵. » Les deux pièces sont, de plus, construites selon une dramaturgie proche du « drame à station » médiéval et remis au goût du jour par Strindberg avec le jeu de rêve⁶.

Dans le tableau intitulé « Des pays étrangers et lointains », Auren se retrouve dans une sorte de camp de vacances où il participe, malgré lui, à un nouveau

3. S. Freud, *Totem et Tabou*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Payot, coll. « Petite bibliothèque », 1971, p. 147.

4. J. Danan, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, Arles, Actes Sud, coll. « Poche théâtre », 2007, p. 29.

5. B. Bost, « Le rire cruel de Joseph Danan », *Recherches et Travaux*, n° 69, 2006, p. III.

6. Le jeu de rêve cherche à « imiter la forme incohérente, en apparence logique, du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable » (A. Strindberg cité par J.-P. Sarrazac, « Jeu de rêve », dans J.-P. Sarrazac [dir.], *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belfort, Circé, coll. « Poche », 2005, p. 107).

divertissement appelé « jeu du bourreau ». Une didascalie décrit cette scène comme étant « comme un rêve », bien que cela se révèle plus proche du cauchemar puisque ce « rêve » s'achève avec l'assassinat des trois oursons. Les personnages meurent puis reviennent plus tard sur scène sous d'autres identités, mi-hommes mi-animales, représentées par des masques. C'est justement le potentiel des possibles accordé par le rêve et le théâtre qui intéresse Joseph Danan. Il explique dans une note liminaire : « C'est peut-être pour ça que je suis devenu écrivain : pour prendre des libertés, et en donner. Pour tuer ceux qui m'embêtent et courir loin de ma mère⁷. » Le rêve permet tout cela et devient un modèle dramaturgique. Personne ne meurt vraiment à cause des agissements d'Auren, les prétendues victimes reviennent toujours pour incarner d'autres personnages et porter de nouveaux masques. Tous les acteurs seront présents pour saluer à la fin de la représentation. Ainsi, la dimension métathéâtrale permet de dénoncer la violence omniprésente en rappelant que tout cela n'est, finalement, qu'un jeu où la mort et la folie sont soumises aux règles du faire semblant.

Le point commun que nous pouvons trouver entre Auren et Louise est l'excuse que leur donne leur jeune âge : avoir une imagination débordante à la préadolescence n'est pas en soi inquiétant. En revanche, que doit-on en penser si la situation perdure ? Une personne voit des choses invisibles, parle tout haut pendant des heures à quelqu'un qui n'est pas là... La conclusion à tirer d'une telle situation est qu'il s'agit d'une personne mentalement dérangée, bien qu'elle ne soit pas dangereuse si les symptômes en restent là. Or, le cas d'Auren est encore plus grave : se laisser aller à la violence durant une sorte de « rêve éveillé » n'est pas mauvais et cela peut même être considéré comme très sain, mais que se passera-t-il si un jour cela ne suffit plus à l'enfant rêveur et qu'il passe à l'acte ?

Louise et Auren, à leur âge et à ce stade de développement, ne sont pas inquiétants et leur jeunesse, ainsi que les « détournements » (les animaux, les masques, l'humour...), mettent en place une dramaturgie qui permet au texte de ne pas effrayer les jeunes lecteurs ou spectateurs. Ces personnages sont « fous » dans l'acception courante du mot, mais non pathologique. Les auteurs dramatiques contemporains n'hésitent pas à aller plus loin et à mettre en scène dans leurs pièces des enfants souffrant de maladies mentales.

7. J. Danan, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, ouvr. cité, p. 83.

L'amour médecin de l'enfant malade

Si le cas de l'enfant malade est mis en scène, les auteurs ont recours à une méthodologie dramaturgique particulière qui s'intéresse tout spécialement à la fin du texte avec une remise en question du *happy end* perçu comme une caractéristique inhérente des textes s'adressant à un jeune lectorat.

La pièce *Je m'appelle Non* de Liliane Atlan est l'adaptation d'un texte plus ancien de l'auteur, *Les Passants*⁸, qui évoque les difficultés pour une jeune fille juive à vivre avec le traumatisme des camps de concentration et la culpabilité du survivant. Cette difficulté provoque chez elle une anorexie. Les conséquences de la maladie sont très bien décrites dans la pièce, à la fois en ce qui concerne le personnage principal mais aussi son entourage car l'auteur elle-même a survécu à ce trouble alimentaire. La pièce se joue sur deux lignes temporelles et adopte ainsi une dramaturgie épique avec une alternance de narration et de dialogues : ce sont à la fois les souvenirs racontés de la VIEILLE NON et son présent qui forment le texte. Elle se présente ainsi :

Dans une maison riche, à Marseille, à la fin d'une guerre, une jeune fille se laisse mourir de faim.

Elle a quatorze ans, ou quinze.

Elle s'appelle NON, de son prénom, MAIS JE M'EN SORTIRAI, de son nom de famille.

PETITE NON apparaît.

VIEILLE NON

Elle va au lycée, elle étudie avec rage, elle fait de longues marches forcenées dans les calanques, mais depuis des mois elle ne mange plus, on voit ses os, elle commence à perdre la mémoire⁹.

L'univers évoqué est foncièrement réaliste dans ses références à la maladie grâce à l'expérience de l'auteur et en particulier dans sa description des difficultés que peut rencontrer une famille à se reconstruire après la Shoah. Liliane Atlan était juive et elle pouvait donc s'inspirer de ses souvenirs et de son entourage. Cette dimension autobiographique est en même temps mise à distance grâce à l'humour présent dans le choix des noms, ce que Marie Bernanoce appelle les « noms motivés », et qui « participe de *l'épicisation* de l'écriture, favorisant ainsi une mise à distance à l'opposé de tout naturalisme¹⁰ ». L'humour transparaît dans certaines anecdotes racontées par les personnages

8. L. Atlan, *Les Passants* suivi de *Corridor paradise concert brisé*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écritures », 1998.

9. L. Atlan, *Je m'appelle Non*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1998, p. 13.

10. M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièce*, Montreuil-Grenoble, Éditions Théâtrales - SCÉRÉN, 2006, p. 42.

(JE ME CRÉERAI MOI-MÊME explique en riant que, ayant eu le malheur de dire un jour que les poires prévues pour le dessert étaient bonnes, la grand-mère de NON se fit un devoir d'en proposer à chaque repas et que depuis il n'en a plus mangé une seule) ou encore dans les noms de psychiatres (J'EN FAIS MON AFFAIRE, JE FAIS FUIR LES MECS ou encore JE ME TAIS ET J'EMPOCHE...) Leur efficacité thérapeutique est tout de suite remise en cause, la psychiatrie n'aura finalement pas grand-chose à voir avec la guérison de NON, car ce qui la sauvera véritablement, c'est l'amour.

En effet, Non guérit de son anorexie grâce à l'amour d'un personnage appelé JE DÉCOUVRIRAI LE SENS DE LA VIE. Cette rencontre lui permet de se tourner enfin vers l'avenir qui semblait bien sombre jusque-là. La rémission de NON semble respecter la convention du *happy end*. Pourtant, un autre personnage malade est mentionné à la fin de la pièce. NONETTE, la nièce de NON, souffre du même mal et sa tante semble persuadée de sa guérison future. Or, rien n'est dit à ce propos et plusieurs interprétations sont possibles : la jeune fille peut se rétablir mais elle peut aussi en mourir, NON projette son expérience sur sa nièce. Toutefois, il est plus gai de penser que NONETTE guérira. Il s'agit là d'une convention de la part des auteurs qui écrivent pour la jeunesse : si les fins heureuses ne sont plus perçues comme des éléments incontournables du genre, la dramaturgie amène plusieurs niveaux d'interprétation de la pièce et certains sont plus heureux que d'autres. NONETTE rencontrera peut-être l'amour et cela la guérira, mais le contraire reste envisageable.

C'est une fin analogue que nous trouverons dans *Les Petits Mélancoliques*¹¹ de Fabrice Melquiot. Le personnage principal, Petit Tom, se décrit comme atteint d'une nouvelle crise de mélancolie, maladie dont il souffre depuis le décès de sa mère. Il est persuadé qu'il va bientôt mourir suite à un rêve qu'il pense être prémonitoire. La fascination pour la mort dont témoigne le personnage principal provient du fait qu'il la perçoit comme la seule solution pour mettre fin à ses souffrances. Il s'agit d'une caractéristique typique du mélancolique qui « n'envisage l'achèvement que sous l'angle de la mort¹² ».

Le côté très macabre et sinistre de tels propos dans la bouche d'un enfant est modéré par les créatures étranges qui rôdent dans la pénombre autour de Tom (le Marchand de sable, la Tempête...). Elles évoquent une atmosphère onirique tout comme dans *Les Aventures d'Auren*. La langue poétique des didascalies s'inscrit plutôt dans une esthétique romantique mêlée de surréalisme tandis que les éléments plus sombres nous entraînent dans un univers proche du conte de fée, mais dans la lignée des contes de fées archaïques pleins de

11. F. Melquiot, *Les Petits Mélancoliques*, Paris, L'École des loisirs, coll. « Théâtre », 1999.

12. M. Guérin, *La Pitié*, Arles, Actes Sud, coll. « Le Génie du philosophe », 2000, p. 103.

violence. Ce mélange étrange de poésie noire et d'histoires enfantines presque mythologiques peut paraître difficile à affronter pour des jeunes quelles que soient les conditions de réception : l'incarnation sur scène donne l'illusion de la présence de ces créatures devant un public (ce qui peut devenir très effrayant), la lecture est un exercice par essence solitaire où l'enfant est seul avec son imagination. Il faut rappeler que les recherches en psychanalyse sur ce type de récits ont montré que les contes sont nécessaires à la construction de la psyché de l'enfant. Dans ce cas, pourquoi serait-ce insupportable sur une scène de théâtre ?

Pour que la pièce ne soit pas trop triste, Fabrice Melquiot recourt à une forme de théâtre dans le théâtre. Tom découvre à travers le jeu qu'il peut faire son deuil et continuer à vivre malgré le décès de sa mère. Ce sujet peut sembler morbide pour une pièce destinée à la jeunesse, mais le texte déjoue lui-même l'illusion théâtrale et rappelle indirectement que tout cela n'est qu'une fiction. L'un des compagnons de Tom, Mite l'ermite, est un ancien acteur qui connaît bien le problème que pose la mort au théâtre.

Quand j'étais acteur, j'ai fait semblant de mourir des centaines de fois, dans des centaines de théâtre, et des centaines de foules m'ont regretté. On m'a écrit des lettres pour me dire : pourquoi vous êtes mort ? J'ai répondu des centaines de fois ; les gars, je fais semblant, je ne suis pas mort¹³.

Après avoir joué (dans tous les sens du terme) une saynète extraite de *Romilette et Julio*, les personnages sortent de leurs rôles pour analyser la représentation comme le font les acteurs et le metteur en scène. Si Petit Tom prend du plaisir au jeu, et donc à la vie, c'est le signe que sa dépression n'est peut-être pas si grave et que la guérison est envisageable pour lui. C'est le point commun que nous trouvons à ces deux textes, *Les Petits Mélancoliques* et *Je m'appelle Non* : les deux héros sont sauvés de la maladie par l'amour et le récit. Pour la jeune fille anorexique, il s'agit de l'amour pour une autre personne mais aussi du fait de raconter son histoire, la parole opérant une *catharsis*. Petit Tom se découvre une passion pour le théâtre et choisit de se mettre en scène en jouant des saynètes qui évoquent le psychodrame.

La famille est un élément important dans les textes de Liliane Atlan ou dans la seconde pièce à l'étude de Fabrice Melquiot afin de rassurer l'enfant spectateur ou lecteur : le jeune personnage malade n'est pas seul face à la maladie, mais où trouver un allié ou de l'aide quand un proche est malade ?

13. F. Melquiot, *Les Petits Mélancoliques*, ouvr. cité, p. 19.

Parler de la maladie à un enfant

Le texte dramatique *Blanches* de Fabrice Melquiot est un duo qui met en scène une enfant et sa grand-mère. Mémé Blanche n'est pas seulement une vieille dame un peu excentrique, elle souffre de la maladie d'Alzheimer. Sa petite-fille, surnommée « Ouais » car elle répond toujours par ce mot, nous rapporte que son père dit de Mémé Blanche « qu'elle est psychopathe ». Ce qui peut passer pour un jugement très dur de la part d'un beau-fils n'est en fait que de bonne guerre parce que la vieille dame n'est pas si innocente que cela, toujours selon Ouais : « Mémé dit que c'est normal que Papa dise ça, vu que primo, c'est son gendre, deuzio, il est débile. » Rappelons que de manière figurée et courante, voire familière pour l'adjectif « débile », la débilité désigne la faiblesse mentale. D'après Ouais, tous les adultes de son entourage sont plus ou moins déséquilibrés (elle évoque aussi la dépression de sa maîtresse d'école), et malgré tout elle semble très bien s'en accommoder.

Au fil du texte, Ouais voit la personnalité de sa grand-mère changer et devenir de plus en plus étrange, voire violente. Mémé Blanche ne se souvient plus de ce qui est advenu il y a seulement quelques instants ni de l'identité des personnes qui se trouvent en sa présence. Elle devient quelqu'un d'autre et Ouais voit disparaître petit à petit sa grand-mère fantasque et adorée. L'enfant a besoin d'explications pour comprendre cela et les informations données par ses parents ne sont pas rassurantes. Ouais ressent alors le besoin de confier ses peurs à son grand-père décédé à travers des lettres :

OUAIS. Cher Pépé Lulu,

Mémé est devenue bizarre. Elle fait des choses bizarres, elle en dit aussi. Des fois, j'ai peur de Mémé. Je n'avais jamais eu peur de Mémé. Maman m'a dit qu'elle avait un truc à la tête, un truc avec un nom bizarre. Il paraît que Mémé ne sera plus jamais comme avant, quand elle était bizarre mais juste un peu quand même. Papa m'a dit que ce qu'elle avait, ça n'allait pas s'arranger.

[...]

Pépé Lulu, est-ce que plus tard, j'aurai un truc à la tête, moi aussi ?

Et mes enfants, ils auront des trucs à la tête¹⁴ ?

Quelque chose a changé chez Mémé Blanche et Ouais l'a bien perçu car elle avoue : « Des fois, j'ai peur de Mémé. Je n'avais jamais eu peur de Mémé¹⁵. » Il y a une raison à ce changement de personnalité qui n'a absolument rien à voir avec le fait que Mémé Blanche aurait soudainement cessé d'aimer sa petite-fille. Elle est malade et cette maladie a un nom étrange et difficile à retenir.

14. F. Melquiot, *Blanches*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2010, p. 43-44.

15. *Ibid.*, p. 43.

La pièce aborde ainsi la délicate question que se posent tous les parents confrontés à une telle situation : faut-il parler sans détour de la maladie d'Alzheimer ou se taire pour préserver l'enfant ? Les parents de Ouais ont clairement choisi la première option (« Papa m'a dit [...] ce qu'elle avait¹⁶ ») et surtout l'absence de guérison possible. Cette franchise parentale peut sembler très dure de prime abord, mais les psychiatres ou les associations de malades préconisent le dialogue avec l'enfant. Pour Fabrice Melquiot, l'attitude à adopter est très claire : dans un entretien, à la question « Peut-on parler de tout avec les enfants ? », il répond : « Oui, il suffit de trouver la manière. Ils peuvent tout recevoir, mais il faut trouver les mots, la forme¹⁷. »

Quelles peuvent être les conséquences, pour Ouais, de la maladie de sa grand-mère ? Nous pouvons dire que cet événement l'amène doucement vers le monde des adultes. Elle finit par abandonner son surnom pour adopter son prénom définitif. Il s'agit du prénom déjà porté par sa grand-mère, ce qui nous éclaire sur le mystérieux pluriel du titre de la pièce. L'enfant prend sa place dans une lignée de femmes même s'il est difficile d'entendre les questions que Ouais se pose sur le côté héréditaire de la maladie. L'aspect matrilinéaire est mis en avant par la construction de la pièce et la maladie, chez les Blanches, est une histoire de famille. Comme le prénom et les robes en dentelle, cela se transmet de génération en génération. Toutefois, la maladie fait moins peur quand on l'affronte à plusieurs.

La folie et la maladie mentale sont des thématiques qui peuvent faire peur quand on s'adresse à un lectorat ou un public d'enfants. L'idée reçue veut qu'il faille leur parler de certaines choses et en ignorer d'autres afin de préserver leur innocence de la dureté de la vie. Or, les actions de sensibilisation à l'art, à l'exemple du prix Collidram, montrent que les comités de jeunes lecteurs récompensent les textes abordant des sujets sérieux qui donnent matière à réflexion et les reconnaissent comme des êtres pensants. Ils s'attendent à ce que l'art parle du réel « de manière symbolique, en utilisant des détournements¹⁸ ». D'après son expérience, la pédopsychiatre Frédérique Van Leuven en a conclu que « quand on prend la peine de les interroger, ils ont un regard assez lucide sur leur réalité quotidienne¹⁹ ».

16. *Ibid.*, p. 43-44.

17. Entretien avec F. Melquiot réalisé par F. Lhermitte, *Journal de la Comédie-Française*, n° 7, septembre 2003.

18. J. Pommerat cité par A. Gablin, *Le théâtre jeune public : un espace en débat*, mémoire de recherche, Institut d'études politiques de Toulouse, 2007, p. 24.

19. F. Van Leuven, « Docteur, je voudrais savoir quelle maladie a ma mère », *Enfances & Psy*, n° 37, 2007, p. 34.

Évoquer un sujet comme la maladie mentale est en quelque sorte une forme de respect dû à l'intelligence de l'enfant. Les expressions « jeune spectateur » ou « jeune lecteur » ne sont en aucun cas synonymes de « spectateur idiot » ou « lecteur idiot ». Les auteurs dramatiques ne se donnent pas de consigne sur les thèmes abordés par leurs pièces car la difficulté réside dans le fait de trouver le bon détournement, selon l'expression de Joël Pommerat, pour évoquer un sujet sensible. La maladie mentale est abordée grâce à des personnages fantastiques, le jeu avec les codes du théâtre (la métathéâtralité, les masques), le rêve éveillé, l'humour... Même si une situation semble triste à première vue, les auteurs donnent une grande importance à l'espoir et à la possibilité d'une guérison... Si l'angélisme n'est pas de mise quand on parle de folie, de maladie mentale ou de troubles de comportement aux enfants, il faut néanmoins garder une certaine légèreté et ne pas oublier que dès que l'on met des mots sur les maux, la maladie mentale devient moins effrayante. Ouais l'a bien compris et explique la maladie avec ses mots à elle : « Un psychopathe, c'est quelqu'un avec le cerveau qui marche à quatre pattes dans sa tête, alors il déraile²⁰ ».

20. F. Melquiot, *Blanches*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2010, p. 19.

La lecture de l'« album-théâtre » : une nouvelle lecture du texte de théâtre ?

La réflexion qui sera menée ici, fruit d'une recherche en cours, se propose d'interroger la lecture d'une nouvelle forme apparue dans l'édition théâtrale depuis une dizaine d'années : l'album-théâtre¹. Il paraît en effet nécessaire de revisiter les études certes nombreuses sur la lecture de l'album mais trop souvent centrées sur le texte narratif, pour appréhender les particularités du texte dramatique et l'élargir à toute pièce présentant des images en regard du texte.

Si l'on se place du côté de la lecture de l'album, il est d'usage de distinguer deux instances narratives – une iconique, une textuelle – et de s'interroger sur les frôlements, les frottements dans la lecture, sur leur relation dans la construction du sens, sur les modalités de lecture induites.

Si l'on se place du côté de la lecture du texte de théâtre, il est d'usage de s'interroger sur le rapport (désiré, nié, oublié...) du texte à une mise en jeu (possible, effective, rêvée...), de tendre vers une lecture dramaturgique qui permettrait d'examiner « ce qui serait du côté du texte, ce qui serait du côté du "passage"² » selon l'expression de Joseph Danan. Et, au-delà de « l'imaginaire de la scène³ », cette lecture, jugée ardue pour beaucoup, a d'autres spécificités qu'il convient d'examiner à l'aune de ces changements.

1. Nom donné par Marie Bernanoce, la première à se pencher sur cette nouvelle forme du texte dramatique.

2. J. Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2008, p. 8.

3. Notion qui permet de « définir en termes de pragmatique, le travail actif de réception du texte de théâtre par son lecteur dans l'optique d'une mise en scène, réelle ou virtuelle », dans M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 502.

La capacité de l'album à aller vers le théâtre est évoquée par beaucoup, dont certains illustrateurs eux-mêmes, tels Philippe Dumas ou Sophie Curtil qui assimilent leur démarche à un travail de « metteur en scène ou de comédien⁴ ». Sylvia Lulin confie que, pour elle :

[...] faire un album de théâtre, c'est comme si on montait soi-même la pièce en exerçant tous les métiers, jeu, mise en scène, technique, écriture... tout ça sans bouger de son tabouret! Il faut, avec crayons et pinceaux, choisir les acteurs, les habiller, les faire répéter et évoluer dans l'espace; sélectionner une suite de scènes et, sur chaque page, peindre une nouvelle organisation du lieu scénique, du décor, de la lumière⁵.

La vision de l'illustrateur qui en ressort est celle d'un dramaturge.

Questionner le fonctionnement de l'album-théâtre, ses effets du côté de la théâtralité, conduit à se demander en quoi la présence de l'image et le support album modifieraient la posture du lecteur de théâtre et quel genre de théâtralité s'instaurerait. À travers l'étude de quelques pièces particulières⁶, le propos tentera, si ce n'est de préciser tous les enjeux de cette lecture, du moins d'en poser quelques jalons.

L'image au service de la théâtralité

Une première étape, quelque peu réductrice si l'on ne s'en tenait qu'à elle mais qui s'avère nécessaire, consiste à examiner en quoi l'image, dans son effet concrétisant, à la fois facilite la lecture et affiche une théâtralité, rappelant de manière visible le lien avec le théâtre.

Anick Brillant-Annequin au travers d'une enquête menée auprès d'étudiants⁷ éclaire pourquoi la lecture du théâtre rebute tant. Ne sont relevés que les critères qui nous intéressent ici, qu'ils soient justes ou erronés : le

4. I. Nières-Chevrel, *Littérature de Jeunesse. Incertaines frontières* (colloque de Cerisy-la-Salle), Paris, Gallimard Jeunesse, 2005, p. 130-131.

5. Entretien du février 2008 [en ligne]. Disponible sur <<http://www.saintpierre-express.fr/coup-de-coeur-un-album-pour-initier-les-enfants-au-jeu-theatral>> [consulté le 07/04/2014].

6. R. Dautremer, *La Tortue géante des Galapagos*, Paris, Gautier-Languereau, 2006; C. Goldoni, S. Lulin, *Arlequin, serviteur de deux maîtres*, Paris, Gallimard Jeunesse, coll. « Giboulées », hors série, 2007; C. Anne, M. Thiry, *Crocus et Fracas*, Comps, Éditions du Bonhomme Vert, 2010; O. Py, *La Vraie Fiancée*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2009; E. Pallaro, *Cent vingt-trois*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2008; D. Richard, *Le Journal de Grosse Patate*, Paris, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2002.

7. A. Brillant-Annequin, « Lire des pièces de théâtre : le pari de l'impossible? », dans G. Langlade, A. Rouxel, *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*, Rennes, Presses universitaires, coll. « Didact Français », 2005, p. 273.

théâtre serait « fait pour être joué ou vu », donc il subsisterait « un manque » à la lecture. Il y aurait trop de « libre-champ laissé à l'imaginaire ». Surtout, la difficulté majeure posée au lecteur est que, tour à tour émetteur et récepteur, il doit « expériment[er] à la fois l'énonciation d'un discours et les effets qu'il produit ». On comprend alors que le lecteur soit rapidement déstabilisé par ce texte qui l'empêche de se projeter totalement.

L'image vient de manière intrinsèque compenser ces manques et ce « décentrement perpétuel ». Le choix, dans l'album *Arlequin, serviteur de deux maîtres* d'accompagner la liste initiale des personnages par les images peut relever de cette intention. Les personnages sont incarnés dès le début de la pièce et donc directement identifiés-identifiables pour le lecteur. De plus, ils sont disposés de façon signifiante sur la page : parents et enfants côte à côte, couples rapprochés (Clarice-Silvio, Florindo-Béatrice, Sméraldine-Arlequin).

Le travail sur l'espace de la page peut venir également au secours du lecteur pris dans un réseau d'adresses complexe. Lors de la scène de Carnaval de *La Tortue géante des Galapagos*, tous les personnages sont réunis et de multiples conversations s'entremêlent. Au soudain envahissement de l'espace illustré par tous les personnages fait écho l'envahissement des répliques sur l'espace de la page texte. Les répliques groupées et placées comme naturellement entre Coccinelle et ses amis rendent perceptibles tant l'échange que sa densité. L'important est alors moins de suivre linéairement, chronologiquement cet échange que de rendre compte du fait que tout le monde parle en même temps. Le jeu sur la typographie (taille de la police et caractère gras) pour rendre la modulation de l'intensité de la voix remplace les didascalies, n'alourdissant pas ainsi le texte.

L'image permet de même l'éclaircissement d'une situation que les didascalies seules auraient parfois du mal à porter pour un lecteur moins à l'aise avec le texte dramatique : les manœuvres d'Arlequin pour servir deux maîtres à la fois sans que ceux-ci s'en rendent compte se manifestent plus nettement dans l'image. Pour la scène du restaurant, Florindo et Béatrice sont représentés de dos, Arlequin est au centre, flouté, les deux bras chargés de plats ; lors de la scène de reconnaissance, où Arlequin va de l'un à l'autre en tentant de les tenir à l'écart, les deux personnages sont séparés par un paravent ; pour ces deux scènes, chacun est sur une page, la pliure accentuant la séparation, la symétrie dans l'image soulignant la symétrie de la situation.

En rendant ainsi certains éléments plus explicites, l'image accompagne la compréhension de l'histoire comme nous pouvons le constater par trois fois dans *La Vraie Fiancée*. L'effacement du père derrière sa nouvelle femme, la marâtre, est rendu visible dans l'illustration où les deux personnages se confondent. Puis, lorsque la jeune fille pressent que le non-retour du prince cache quelque chose, le remplacement de la vraie fiancée – la jeune fille – par sa fausse sœur – la

poupée – se manifeste sur le dessin du personnage féminin par la conjonction d'attributs des deux personnages (le papillon pour la première et les yeux ronds fixes pour la seconde). Enfin, l'ellipse textuelle relative au moment où le prince reconnaît la vraie fiancée est assumée pleinement par l'image.

L'image comme figuration de la scène

En parallèle à la prise en charge de certaines inférences, l'image, ou plus largement l'album, a également comme effet de rappeler, de souligner la théâtralité.

Ainsi, bien souvent l'image figure de manière très directe une scène virtuelle. On relève de nombreuses références au caractère concret du plateau : rideaux, halo de lumière des spots, paravents, faux cadre de fenêtre ou de porte, trappe... Les premières pages de *La Tortue géante des Galapagos*, avant la première scène, nous dévoilent les acteurs comme surpris en train de se préparer dans les loges et un décor minimal et amovible dans des caisses sur roulettes prêt à être installé accompagne la didascalie initiale.

Sur un autre plan, ce rappel du théâtre peut provenir du choix de la technique d'illustration. Pour *Crocus et Fracas* le découpage des silhouettes sur un fond coloré se réfère au théâtre d'ombres. Le recours aux ombres chinoises s'accorde avec les thèmes de cet album évoquant une nuit d'hiver de deux enfants, le frère et la sœur, qui se réveillent et se rendent compte qu'ils sont seuls car leurs parents sont partis à la maternité pour la naissance du petit frère. L'universalité de la situation est également servi par ce choix. À l'inverse, dans *Arlequin, serviteur de deux maîtres* la saturation des couleurs très vives, les rouges, les ors, évoquent le rideau rouge de scène, les fauteuils de la salle, et la technique utilisée confère une texture, une épaisseur proche du tissu. L'opulence obtenue convoque chez le lecteur tout un imaginaire de costumes et de représentations théâtrales.

La Tortue géante des Galapagos affiche sa théâtralité dès le format géant de l'album qui le rapproche d'un castelet et assigne à la lecture une dimension spectaculaire. Le texte de quatrième de couverture s'apparente au discours d'un Monsieur Loyal invitant les lecteurs spectateurs à entrer dans le livre/spectacle. Suivent une préface biographique de l'auteur, les noms de l'équipe créatrice du spectacle et la distribution lors de la première. Le pacte de lecture se joue dès les seuils du livre et l'entrée dans la lecture de la pièce se trouve nettement marquée et théâtralisée. La référence au théâtre est encore renforcée par la reproduction de documents censés avoir accompagné le spectacle, ce que confirme leur aspect jauni et taché : des affiches – dont l'une reprend l'illustration de la première de couverture, des articles de presse, des témoignages de spectateurs, un plan de salle.

Texte, image, théâtralité : des liens complexes

Éclaircir le propos, rappeler le lien avec le théâtre, l'intérêt de l'album-théâtre serait toutefois bien pauvre et l'analyse faussée si l'on ne s'en tenait qu'à cela et que l'on ne tentait pas d'examiner les questions qui se posent à la lecture et les fonctionnements plus profonds en jeu.

Le premier problème survient quand l'image ne se situe pas dans une perspective d'ouverture mais enferme le sens ou résout une ambiguïté. Ainsi les protagonistes de *Cent vingt-trois* d'Eddy Pallaro – nommés simplement Un, Deux, Trois – ont perdu la mémoire et s'interrogent tout au long de la pièce sur leur identité, la mémoire et plus largement sur la vie, le temps. Ces personnages, davantage figures que personnes, l'illustratrice les différencie en une fille et deux garçons, gommant la neutralité des personnages et l'universalité du texte. De même, les images tendent vers un univers onirique plutôt paisible ; mais si le texte peut nous situer dans l'univers urbain et/ou naturel des tours/arbres des illustrations, il peut convoquer également un lieu proche de la mort, de la folie, ou encore un grand vide à la Beckett, tout ceci dans un hors-temps qui mêle passé-présent-futur. L'invitation au questionnement de la pièce, qui reste ouverte sur tous les possibles et auquel l'auteur n'a pas apporté de réponse, n'est pas assez préservée par l'image. Cette réduction du sens, dommageable pour la richesse de la pièce, court également le risque de perdre le lecteur adulte.

La réussite de *La Tortue géante des Galapagos* tient également au maintien de cette double adresse de bout en bout comme le font beaucoup d'albums aujourd'hui. On apprend en effet que le texte serait la simple adaptation par Rebecca Dautremer d'un auteur moldave de 1892. Cette fausse supercherie littéraire (clin d'œil au XVIII^e siècle) n'est qu'une des très nombreuses pointes d'humour qui émaillent l'œuvre, dont certaines ne seront sensibles qu'à l'adulte, et qui sont portées tant par le texte que par l'image :

– Une affiche est le détournement d'affiches célèbres de films américains⁸.

– Tous les noms sont à revisiter : ils font écho à du connu (tels « Gary Goupeur, Sarah Renardt, Clothilde Du Petiot, Arthur Malheur, *Le chasseur ne tire qu'une fois* ») ; ils jouent sur l'orthographe (avec « Rebecka D'autremaire, Philippe Le Chermeilleur⁹ ») ; ils jouent sur les sonorités (ainsi lors de la première distribution le rôle du chien était tenu par un certain « Wolf Apoilraz »,

8. Reprise des affiches de *Le général est mort à Dawn* (1936) et *Casablanca* (1942).

9. P. Lechermeier est l'auteur de l'album *Princesses oubliées ou inconnues* illustré par R. Dautremer.

le mouton par « Séraphin Lavajafroy », le moineau par « Pavel Mizenkaz »...); ils sont imprononables (« Dragoljub Zlahtrkjrswnvkke »).

– Dans les documents d’accompagnement, on trouve la lettre d’un machiniste à l’expression maladroite, qui se plaint du poids de l’actrice qu’il doit soulever tous les soirs, des articles de presse parodiant les envolées lyriques ou le langage parfois verbeux des critiques de spectacles, ou encore un documentaire saugrenu sur la vie des tortues de Galapagos.

– Un clin d’œil cocasse sur le thème du lapin est fil  dans tous les textes : un article précise que le metteur en scène aurait « mieux fait de poser un lapin à l’auteur car il a fait une daube » ; une note à l’acte II scène VIII rappelle que l’on retrouve sur le programme la recette du civet de lapin ; dans une didascalie, l’auteur précise que « le lapin s’est déguisé en lapin, et oui, en lapin » ; la préface explique que l’auteur présumé est mort dans un accident de chasse : déguisé en lapin il s’est fait tuer et manger en civet par le propre grand-père de Rebecca Dautremer ; le « pan, pan, pan » qui clôt le texte de quatrième de couverture se comprend alors non pas comme l’onomatopée des coups du brigadier mais comme celle de coups de fusil.

En examinant cela plus en détail, on remarque que les différents niveaux de lecture s’entremêlent joyeusement : le texte des personnages contamine le texte didascalique, tel ce « heing commeng » de la chèvre repris par l’auteur. Le décalage entre texte et illustration, procédé classique de l’album, est convoqué : par exemple, là où le texte évoque une plume, l’image montre une plante à plumet. Plus subtilement, l’image de la volaille plum e et suspendue est certes en regard de la scène de déguisement en chapon de la chèvre mais elle est surtout une réponse implicite au soudain silence de cette dinde qui ne cessait de glousser et d’agacer l’auteur. D’ailleurs, il prévient un peu plus loin : « une poule glousse à son tour, elle ferait mieux de se taire » ! Cette fantaisie jubilatoire, dont les deux sous-titres de la pièce *Tragédie en 5 actes pour 1 coccinelle, 1 moustique et 8 animaux de ferme, à Galapagosian mega carapatia*¹⁰ étaient programmatifs, installe une connivence entre l’auteur et son lecteur jamais démentie. De fait, ces écarts volontairement entretenus dans une mise en scène de l’ironie¹¹, laissent entendre l’auteur et d nudent le procédé théâtral. Et l’on retrouve cette mise à nu de la théâtralité dans les images : les personnages sont parfois actionnés par des fils telles des marionnettes, l’artificialité des costumes est soulignée (le mouton en fils de laine prend des r teaux pour devenir crocodile, le canard

10. Le deuxième sous-titre n’apparaît que dans la reproduction de l’affiche de spectacle en troisième de couverture.

11. Voir l’analyse de F. Ga otti à propos des décalages textes/images, « L’ironie des albums, regard et discours obliques », dans *Texte et images dans l’album et la bande dessinée pour enfants*, Grenoble, CRDP, coll. « Les Cahiers de lire écrire à l’ cole », 2007, p. 70.

s'obtient avec une tête-bec et des palmes de plongée, le hérisson symbolisé par des branches hérissées devient boa en nouant une traîne de draps) et l'effet poupées gigognes reste toujours apparent ; ce qui n'empêche pas l'auteure de complexifier encore les strates quand, à la fin de la pièce, dans le texte didascalique les personnages sont désignés sous leur nouveau nom d'animal.

Un autre élément inévitable à questionner dans le fonctionnement de l'album et son rapport à la théâtralité est la mise en page. Celle adoptée dans *Crocus et Fracas*, un travail sur la double page à fonds perdus, est typique de beaucoup d'albums aujourd'hui. La place dévolue au texte est ici à interroger. Repoussé vers les bords tel un cadre, il semble en retrait par rapport à l'image qui, du coup, porte la narration, comme si la voix des personnages venait en arrière-plan, toute l'histoire nous étant directement contée par les illustrations et la pantomime des personnages.

Le traitement de l'espace de cet album est donc à interroger sur ce qu'il développerait comme imaginaire de la scène. Il se fonde sur tout un jeu dedans/dehors. Cet oiseau qui s'envole hors du cadre, où disparaît-il ? Certes hors de la chambre, mais dehors ou en coulisse ? Les enfants de leur côté observent la nuit de leur chambre, imaginent et s'imaginent dehors mais les illustrations font voler en éclat les frontières : la maison s'envole et il neige à l'intérieur, les bruits du ventre sont extériorisés dans un mini-palais, l'igloo – que l'on construit normalement dehors pour aller dedans – est fait dans la chambre et cet espace intérieur est redoublé dans l'image par l'association avec le ventre de la mère.

Le texte reprend toutefois toute sa force dès sa profération tant il joue sur les sonorités, le sens des mots, les répétitions et oppositions, les ellipses : à « chut » répond « zut », « brute » ou « chute de neige », au « tais-toi » de Crocus, Franck enchaîne malicieusement par « j' suis moi ». Ping-pong verbal et étonnante poésie, ce texte tient à la fois de la stichomythie et du haïku. Et cette musicalité des mots est accompagnée par les sons, perceptibles jusque dans l'illustration : Les « plic ploc » du soleil¹² du texte sont des gouttes de neige dessinées ; les images nous font voir et entendre les instruments de musique, la danse, les paroles échangées¹³, le verre de lait bu.

Force est de constater que les illustrations des albums-théâtre ne se contentent pas de figurer une scène mais nous emportent également dans un monde totalement imaginaire¹⁴, tout comme les didascalies participent à la fois de

12. Les « plic ploc » renvoient aux bruits du matin.

13. On voit l'échange de paroles par le dessin des personnages bouche ouverte.

14. Il est intéressant de noter que C. Anne avait déjà monté une première fois son texte *Crocus et Fracas*. À la suite de la parution aux Éditions du Bonhomme Vert, elle a été touchée par la justesse des illustrations de M. Thiry à qui elle a proposé de recréer le spectacle.

la régie et de la fiction. D'ailleurs, les images peuvent même être totalement tournées vers la fiction, tels les lavis du *Journal de Grosse Patate*. Ponctuant le texte, elles sont données comme réalisées par le personnage, en lien avec ses émotions et ses rêveries, voire se substituant aux mots. Les images de Rebecca Dautremer qui se déploient sur la double page entrent en écho avec certaines didascalies plus poétiques et créent un univers de tiges esseulées, de cailloux, de sable balayé par le vent. Toute la réussite et la beauté de cet album réside dans cette alliance particulièrement réussie du théâtral et de l'imaginaire, ce « dosage subtil entre des moments où [l'écriture] est connectée au plateau et des moments où elle se désincarne¹⁵ » qui constitue pour Catherine Ailloud-Nicolas une caractéristique de l'écriture théâtrale.

Un autre élément, plus délicat et déjà sous-jacent dans les analyses précédentes, amène à se demander quel point de vue on fait adopter au lecteur. En effet, l'image montre certes de manière factuelle ce qui se produit mais elle révèle également la manière dont les faits sont perçus par les protagonistes. Par les jeux de cadrage, plongée/contre-plongée, grossissement, perspectives... le point de vue varie. Le lecteur peut être assigné à une simple posture de spectateur assistant à un spectacle se déroulant sur scène, comme l'illustre bien le cadrage de la couverture d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres* qui montre les têtes d'un public regardant, comme le lecteur, la scène. Le jeu constant dans cet album sur les couleurs complémentaires (rouge et vert, bleu et jaune) donne par contraste un effet de profondeur à la scène dessinée. Autre possibilité, le lecteur entre dans la subjectivité d'un personnage, comme le permettent les lavis de *Grosse Patate*, ou de plusieurs personnages. Et il peut être ballotté bien sûr d'une posture à une autre. On passe sans cesse dans *La Tortue géante des Galapagos* du regard de Coccinelle (l'image nous montre en flou un détail de son costume, des personnages sont représentés seuls alors qu'ils dialoguent avec Coccinelle) au regard sur Coccinelle, jusqu'à se glisser juste derrière elle comme pour surprendre indiscrètement son dernier échange avec Moustique. Cependant, analyser la focalisation interne n'est pas simplement examiner d'où l'on voit (« la place de la caméra ») car le personnage peut être présent sur l'image et malgré tout elle adopte son point de vue : l'image va traduire ce qu'il a choisi de regarder et comment il le perçoit, le ressent¹⁶. N'est-ce pas

15. C. Ailloud-Nicolas, « Le répertoire en question : entre spectacularité et littérarité », dans *Écritures théâtrales et jeunes publics*, coll. « Savoirs en pratiques : autour d'une œuvre contemporaine », Lyon, CRDP - IUFM, 2008, p. 22.

16. J'emprunte cette idée d'analyse (examiner le point de vue de l'image selon le cadrage) à l'article de Cécile Boulaire, « Les deux narrateurs à l'œuvre dans l'album : tentatives théoriques », dans *L'ALBUM le parti pris des images*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2012, p. 22-24.

le regard d'envie de Coccinelle qui donne une dimension si spectaculaire aux costumes de certains personnages ? Et la transformation de Franck en énorme chat blanc s'effectue par le regard de Crocus, prise dans le jeu avec son frère. Les illustrations de cet album semblent ainsi davantage orientées vers un imaginaire de la fiction qui se dédouble : le propre imaginaire des enfants se déployant également sous nos yeux, nous nous retrouvons à la fois spectateurs de leurs gestes et emportés dans leur univers intérieur, ce qui n'est pas sans rappeler le monodrame.

Enfin, le dernier point abordé tient au changement apporté à la temporalité de la lecture par le support album ou l'insertion d'images. Le rapport à la double page constitutive de l'album crée un rythme et une temporalité différents. Chaque double page ponctue la rencontre de Coccinelle avec un ami et son refus successif, et constitue une scène d'*Arlequin, serviteur de deux maîtres*. Dans *Crocus et Fracas* les nombreuses didascalies indiquant « temps », « silence » sont autant de temps de silence pour contempler les images. Il convient également de relever la pause du milieu de la pièce : la seule double page sans texte suit l'effroyable question des enfants « leurs parents les ont-ils abandonnés ? »... La réponse est ainsi suspendue un temps. De même, dans *La Vraie Fiancée*, une double page d'illustration vient stopper l'avancée du texte mais elle annonce la suite, et par ce qu'elle figure, et par le changement de technique et de coloris. Le prince n'écouterà pas la jeune fille et laissera la marâtre l'emprisonner. Tous les lavis de *Grosse Patate* sont des invitations à la pause. Et à côté de la structuration de la pièce déjà très marquée, ils construisent un trajet parallèle de lecture à la fois en écho au texte et entre eux. Surtout, le lecteur de théâtre est un lecteur sensible aux blancs, blanc du temps qui passe, de l'ellipse, blanc du silence, ce travail sur le blanc pouvant être constitutive de l'écriture de l'auteur, comme chez Sylvain Levey. Or, ce blanc disparaît quand le texte s'inscrit sur l'image. La différence apparaît nettement dans *La Tortue géante des Galapagos* quand le texte se trouve sur une page blanche ou sur une double page illustrée.

D'autres éléments de la lecture de l'album-théâtre et de son rapport à la théâtralité resteraient à interroger. Il semble cependant que se dégage une première conclusion : si certains procédés sont propres à l'album et à l'image, à la relation entre texte et image, on constate que l'analyse a porté sur des processus finalement toujours à l'œuvre dans la réception d'une pièce, le support album les rendant parfois plus sensibles. Ainsi, pour répondre à l'interrogation de départ, la lecture de l'album-théâtre n'apparaît pas fondamentalement spécifique, ni son rapport à la théâtralité. Reste que si les règles du jeu sont inchangées, il faut désormais compter avec de nouveaux partenaires et leurs particularités, l'album et l'image.

***Les Trois Jours de la queue du dragon*
de Jacques Rebotier, entre théâtre, musique
et poésie**

À la question enfantine « Faut-il croire ce que l'on croit ? », la parution du texte de Jacques Rebotier, *Les Trois Jours de la queue du dragon*, sous-titré « théâtre » semble entonner joyeusement l'air du soupçon. La prise en charge de l'illustration du volume en 2000 par sa fidèle collaboratrice Virginie Rochetti achève de brouiller les pistes qui permettraient d'affilier l'œuvre à la catégorie d'album-jeunesse, de poésie, de partition musicale, de cahier de jeux... Résolument, Jacques Rebotier nous offre, avec cette œuvre, le plaisir de déjouer les classifications éditoriales, littéraires, linguistiques mais aussi mentales et artistiques. Ce faisant, le poète-musicien-dramaturge invite le lecteur à une aventure régénérante : certes, on peut qualifier cette « hybridation générique¹ » de déconstruction, fidèle en cela à une veine majeure de la création artistique et théâtrale contemporaine, mais on peut aussi l'entendre comme une multi-proposition offerte au lecteur, et examiner vers quels pactes de lecture combinés nous engage Jacques Rebotier en publiant cette œuvre chez Actes Sud-Papiers dans la collection « Heyoka jeunesse ». Au-delà des questions du genre et de la réception qu'un livre aussi atypique réactive, c'est la dynamique générative de l'écriture que nous interrogerons dans un troisième temps.

1. L'expression « hybridation générique » est employée notamment par M. Bernanoce et A. Brillant-Annequin dans leur introduction au volume des actes du colloque *Enseigner le théâtre contemporain*, SCÉRÉN-CRDP de Grenoble, 2009, p. 10.

Une « hybridation générique » : la grande fête des « airs de famille »

La recherche en théorie des genres² ne cesse de se renouveler depuis les années 1990 où la fascination pour la postmodernité a pu faire croire à leur imminente disparition³. Le volume publié et la richesse d'invention en théâtre jeunesse nous rappellent cependant que le genre en soi n'est pas mort, mais qu'aucun n'obéit plus à des catégories formelles aux lignes préétablies. Cela fut souligné notamment lors du colloque de 2006⁴. Les spécialistes du genre littéraire tel Jean-Marie Schaeffer⁵ s'attachent désormais à reconnaître des traits génériques, à la stabilité toute relative ; la notion d'« airs de famille » reprise de Wittgenstein⁶ permet dès lors de dépasser les conceptions formalistes du genre. Marielle Macé rapatrie même la notion du côté de la réception en concluant tout naturellement que le genre, c'est ce que l'on en fait⁷. Jacques Rebotier n'est d'ailleurs pas le seul « inclassable ». Dans sa notice consacrée à *Trois Jours de la queue du dragon*, Marie Bernanoce signale qu'Enzo Cormann et Pascal Rambert sont, comme Jacques Rebotier, musiciens tout autant qu'écrivains⁸. Mais ce dernier va au-delà du brouillage des genres, il en fait un sujet en soi. D'ailleurs, les premiers mots de la préface campent la problématique du genre comme un jeu :

Une pièce de théâtre ? Une conférence ? Ratée ? Une circonférence ? Du cirque ? S'agit-il de dragons, qui s'agitent ? Sans raison ? De clarinettes ? Avec déraison ? Est-ce une leçon de choses ? De ténèbres ? Est-ce la même chose ? Est-ce du pas pareil ?

En jonglant avec les apparences génériques de son texte, Jacques Rebotier développe un double mouvement : celui de l'hybridation foisonnante des « airs de famille » et celui de la responsabilisation du lecteur à qui s'offrent quantité

2. D. Coste, « Pourquoi les genres ? » [en ligne]. Disponible sur Fabula, <<http://www.fabula.org/revue/ct/421.php>> [consulté le 29/06/2007].

3. P. Ouellet, « Vie et mort du genre. Autopsie d'une survivance », dans *La mort des genres*, Montréal, La Nouvelle Barre du Jour, 1987.

4. M. Bernanoce, A. Brillant-Annequin, *Enseigner le théâtre contemporain*, ouvr. cité.

5. J.-M. Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989.

6. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921], trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1961.

7. M. Macé, « Connaître et reconnaître un genre littéraire », Atelier de théorie littéraire, [en ligne]. Disponible sur Fabula [mise à jour le 24 mai 2007] <<http://www.fabula.org/atelier>> [consulté le 26/05/2008].

8. *Ibid.*, p. 423.

9. J. Rebotier, *Les Trois Jours de la queue du dragon*, illustrations de V. Rochetti, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », 2000, p. 5.

de pactes de lecture possibles, en vertu d'une stylistique dont la particularité réside sans doute dans l'indécidable. Le lecteur chargé de l'appréciation générique du texte endosse alors une responsabilité, celle de décider du genre de ce qu'il reconfigure par sa lecture, en fonction des traits génériques qu'il aura privilégiés et combinés.

Nous avons donc entre les mains un livre de théâtre, ou du moins un texte qui en exhibe de nombreux signes. En effet, le contrat éditorial indique la nature fondamentalement théâtrale de l'œuvre : la collection « Heyoka jeunesse » rassemble, dit l'éditeur au seuil de l'ouvrage, « un répertoire théâtral ambitieux » capable de « conforter les passerelles nécessaires entre l'éphémère de la représentation et la mémoire de l'écrit ». On apprend également, parmi les détails paratextuels, que la première représentation des *Trois Jours de la queue du dragon* aurait eu lieu en 1993, coproduite en 2001 au Théâtre du Prisme, par le Centre dramatique national de Sartrouville et le Théâtre du Finistère à Quimper. Le nom du metteur en scène, Joël Jouanneau, mais également ceux des responsables lumière, son et décor sont avancés. Le terme de « rôle » qualifie la participation de Christian Drillaud à la création de l'œuvre. La prise en compte de l'usage scénique du texte ancre donc *Les Trois Jours de la queue du dragon* de plain-pied dans le théâtre joué. Dès lors, la répartition en trois parties rappelle une structure en actes ou en tableaux, un musicien quant à lui parlerait de « mouvements ». Le recours à des sous-titres comme autant de scènes, la première phrase descriptive et narrative à vocation topographique¹⁰, des énoncés infinitifs écrits en italiques comme « *Monter-démonter les clarinettes* » ou « *Courir vite après sa queue, tous* », donnent inévitablement un effet didascalique. L'énoncé « je regarde fixement » suivi de « *Ils le font* » en italiques, joue avec la notion ancienne de « didascalie interne ». Certes, comme le souligne Anick Brillant-Annequin, « la distinction traditionnelle entre les genres dramatique et épique, établie par Platon et Aristote, auxquels s'est adjoint le lyrique et, à l'intérieur du dramatique, entre tragique et comique, est totalement brouillée¹¹ ». Mais Jacques Rebotier va plus loin, il fait de cette démarche un moteur de création, il sollicite un lecteur actif et sensible au *jeu* du genre.

Il s'agirait donc de théâtre, mais dans une version ludique, décalée, pleine de jonglerie. Jacques Rebotier, à n'en pas douter, s'offre une liberté de clown, multiplie les grands écarts et l'équilibrisme stylistique. Il fait tournoyer son

10. « Marcel Dragon se promène dans les rues de Tarascon. Il a des dents de devant. Il danse à un temps. » (*Ibid.*, p. 7.)

11. A. Brillant-Annequin, « Le tragique, entre permanence et métamorphoses », ouvr. cité, p. 72.

dragon, animal étrangement apprivoisé, à l'appellation inconstante¹². Il se comporte, c'est tentant, en parfait meneur de cirque, ou encore en cirque-conférencier. D'ailleurs, conformément à l'univers du cirque, la musique tient une place importante : l'instrument choisi, la clarinette n'est-il pas de ceux dont le clown blanc régala nos enfances ? On note que les clarinettes aussi sont soumises au carnaval, c'est-à-dire à cette joyeuse déconstruction : tantôt démontées, elles sont cassées dix pages plus loin pour que l'on y joue deux morceaux à la fois, puis finalement, elles se retrouvent sans pavillon¹³. La danse qui ouvre le premier jour est dite, de façon cocasse « à un temps ».

Compositeur, Rebotier ne laisse donc pas la dimension musicale au hasard de l'illustration du livre et de la représentation sur scène. Lors de la création de la pièce, c'est le quatuor Edison qui s'est prêté au jeu de cette « leçon de ténèbres », décidément baroque. Ce qualificatif implicite ne serait-il pas d'ailleurs une clé stylistique de l'œuvre : un baroque d'aujourd'hui qui défie, de sa liberté créative, le classicisme académique du langage maîtrisé et une part figée de la création contemporaine ? On retient d'abord la précision de l'auteur : selon le projet énoncé en ouverture, les parties musicales correspondent à des codas, des fins de morceaux, comme autant de queues terminales. Or, le final, c'est le moment fort et flamboyant, l'instant de contact ultime entre l'œuvre et l'auditeur-spectateur, celui où se nouent et se dénouent le jeu et l'émotion de la réception. Multiplier les codas, dans un univers de dragons, c'est jouer avec sa queue, c'est indiquer paradoxalement que les bonnes choses n'ont pas une fin mais plusieurs, et que l'on n'en finit pas.

D'autre part, les partitions musicales intégrées dans le livre ne sont pas de simples jeux graphiques. Les deux notes fa-ré en clé d'ut reproduites en orangé servent à ponctuer l'œuvre comme autant de virgules musicales. Il s'agit les seize fois des mêmes notes, mais suivies d'un sous-titre qui varie. Seul « Le pil des pustules » semble résister au champ lexical de la musique ou du temps, tous les autres titres se jouant de la polysémie du mot « air », comme « Air entendu » ou « Air de rien n° 2 ». On peut aussi observer la partition page 24. Elle repose sur une logique de répétition-variation : les trois phrases suivent la même mélodie avec un demi-ton de décalage croissant. Ce qui amuse le lecteur-musicien est la conjonction entre les paroles « trois p'tits points ? ! » de la troisième phrase et le silence musical qui l'accompagne, comme si les instruments avaient déjà fait leur part en jouant jusqu'au bout les deux premières lignes. Plus loin, la portée est également triple, on peut donc imaginer la partie jouée par trois

12. « Marcel Dragon », p. 7 ; « dragon Wilfried » et « Dragon le Marcel », p. 9 ; « Raoul R. Dragon », p. 10.

13. Les clarinettes sont « démontées », p. 12 ; « cassées », p. 25 ; « sans pavillon », p. 30.

clarinettes. Outre le dessin des petits dragons qui vient trahir le sérieux de la page, on remarque l'écriture de trois « flzg », c'est-à-dire, dans le vocabulaire de la musique contemporaine, trois *Flutterzunge*¹⁴ dont le jeu d'un musicien consciencieux imite, sans le savoir, le cri râpeux du dragon. Ainsi le morceau s'achève sur la « Bénédiction. Maudit sois-tu, Dragon le rogneux! ». Or, si d'après l'exposition de l'œuvre, il faut lire ces partitions comme des cantiques de procession, il est impossible là encore de nier l'esprit carnavalesque, dans le sens bakhtinien du terme.

Par ailleurs, une série de traits génériques relie *Les Trois Jours de la queue du dragon*, de façon tout aussi ludique bien sûr, à la leçon scolaire. Le travail de l'illustratrice y contribue en figurant des frises explicatives, des schémas, des images mathématiques de numération¹⁵ ou encore un tableau de conjugaisons taché d'encre. L'expression « leçon de choses » est employée dans la préface, et le dragon y est effectivement présenté dans sa catégorie animalière – « Le dragon est un serpent » –, flanqué du traditionnel attribut du sujet. Cependant, la définition analogique et biologique tourne très vite à la fantaisie voire à l'ironie : « Un dragon est un serpent qui a une gueule. » La leçon de choses ne serait-elle qu'une supercherie pour faire admettre aux enfants toute la féerie de la nature que leur bon sens soupçonnerait d'inanité ? Les consignes comme « Apprenez par cœur pour lundi le verbe être », ou les fiches de révision en vue des « Rogations » reprennent et détournent les stéréotypes stylistiques des genres scolaires. Les pages d'exercices n'ancrent pas davantage la « leçon » du côté du sérieux et prennent place dans l'œuvre comme modèles génériques bons à retourner : par exemple, on se demande qui, à part Ionesco, aurait demandé à ses personnages d'apprendre « par cœur la phrase suivante : quand les souris chantent, les souris chantent » dans l'« Exercice n° 3 ». Il est clair que Jacques Rebotier nous livre ici la magistrale introduction à son « Cours complet de bêtise », mais contrairement à ses aînés, l'auteur fait du sentiment de l'absurde, devant notre condition et notre langage, un programme ludique, un exutoire heureux qui transcende totalement le problème de l'appartenance générique du texte.

14. En écriture de la musique contemporaine pour instruments à vent, le *Flutterzunge* réclame un coup de langue particulier ou un roulement de gorge qui dénature le timbre habituel afin de produire un son granuleux. O. Messiaen par exemple en fait usage pour évoquer certains cris d'oiseaux.

15. Ce type d'image se trouve p. II, 20, 36.

Des pactes de lecture ouverts : à l'écoute de la poésie du texte

La question du brouillage des genres prend un intérêt démultiplié si on y adjoint une réflexion sur la lecture. De fait, depuis les travaux incontournables de Michel Picard¹⁶, les types d'engagement du lecteur sont comparables à différentes façons d'appréhender le jeu. À ce titre, on peut donner aux dimensions ludiques du texte de Jacques Rebotier une portée métaphorique quant à la lecture elle-même. Le jeu n'est pas seulement celui de l'acteur-circonférencier ou des joueurs de clarinette. Il est aussi présent à travers les mots fléchés, la maquette de dragon à découper, le labyrinthe, ou encore la devinette sous forme de texte à trou : « C'est en draguant que l'on devient...¹⁷ » Le jeu est dans la vie, dans l'enfance, omniprésent et stimulant, occasionnant l'adhésion ou l'écart du second degré ; et c'est en jouant que l'on fait littérature, quelle que soit la nature de l'objet créé.

Toujours en référence enjouée aux théories littéraires actuelles, on relève à quel point le texte est ainsi concrètement « troué ». Si, dans l'esprit des sémiologues et des phénoménologues de la lecture¹⁸ le travail du récepteur consiste à inférer en comblant les blancs du texte, voici avec *Les Trois Jours de la queue du dragon* une mise à l'épreuve au pied de la lettre. Les fins de section sur les termes « À suivre », « et cætera », « trois petits points », « (illisible) », confient au récepteur la mission de l'achèvement. La discontinuité toute baroque du texte, en lien avec une esthétique du fragment et de l'hétérogène pointée par David Marron¹⁹ implique également cette participation du lecteur à qui il revient de décider du fil directeur, des liens logiques et du propos effectif de l'œuvre.

En réalité, la façon sans doute la plus englobante et ouverte de recevoir ce livre est de le lire comme on aborde un poème contemporain. Poétique, le texte l'est déjà par sa mise en page qui joue des marges, des retours à la ligne et d'une organisation de l'espace du livre par un système alliant blocs de texte, telles des strophes de vers libres, et repos sur le blanc. La dimension visuelle de l'écriture poétique se manifeste à de nombreuses reprises dans d'autres œuvres de Jacques Rebotier. On peut être sensible par exemple à la mise en

16. M. Picard, *La lecture comme jeu, essai sur la littérature*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1986.

17. J. Rebotier, ouvr. cité, p. 20.

18. Que l'on songe à U. Eco notamment ou à W. Iser pour qui le texte programme l'intervention participative du lecteur dans les failles stratégiques du texte.

19. D. Marron, « Les 47 autobiographies de Jacques Rebotier ou comment se raconter poétiquement et jouer de la déroute », *Recherches & Travaux*, n° 75, 2009, p. 123-133.

page de « 12 essais d'insolitude », dans *Le Moment que*²⁰. Cette section est écrite matériellement de façon flottante sur des lignes onduleuses invisibles, telles des vagues (à l'âme), comme si l'intonation du lecteur était invitée à monter et à descendre au gré d'une portée. *Les Trois Jours de la queue du dragon* aussi engage volontiers l'oralisation du texte : « Prononcez à voix haute : – un ragon – une larinette²¹ ». Dès lors, la dimension visuelle rejoint la dimension musicale et sonore.

De fait, l'aspect poétique tient à la permanence des effets de sonorités : dès la page 5, l'assonance en [ō] draine l'écriture en lui imprimant un air de ritournelle ou de comptine. Et si l'on songe à la définition jakobsonienne de la fonction poétique du langage, on mesure à quel point elle constitue un levier principal de la lecture. Le plaisir des sons et de la formule décroche le langage de son utilitarisme et de toute référentialité autre que celle au langage lui-même : « Un dragon très gras drague un gros dragon gradé, c'est dégradant²². » On mesure à l'extrême ce plaisir du matériau verbal et visuel jusqu'à l'imprononçable et l'illisible dans le dessin des « bruits que fait le dragon²³ ».

En cas de réception poétique, le besoin de narration, le mimétisme et la fonction référentielle du langage sont fortement atténués. Chez Jacques Rebotier, quand le propos ressemble au discours sérieux de la philosophie, ce n'est pas pour référer mais pour produire des syllogismes poétiques rythmés, tronqués et fantaisistes :

Un circonflexe est l'inverse d'une hirondelle.
Une hirondelle est l'inverse d'un dragon.
Un dragon est un circonflexe²⁴.

On peut noter que la philosophie ou plus exactement la logique n'est pas la seule science dont le sérieux vole en éclat : la psychanalyse et les pulsions du « ça » sont pris tout autant dans le filet carnavalesque. C'est donc la fonction poétique qui l'emporte ainsi que le plaisir du détournement et du jeu avec la matière sonore.

Cette façon de concevoir la poésie comme éveil plaisant à la matérialité du langage et des mots encourage l'invention verbale. Les néologismes sont légion : « ragon-larinettes », « fêtise », « têtise », par exemple. Ils contribuent à la dimension imaginaire de l'œuvre et à sa fantaisie, tout en l'ancrant parfois dans une intertextualité ludique : « l'ancien rituel des Rogations » renvoie à la

20. J. Rebotier, *Le Moment que*, Marseille, cipM/Spectres Familiars, coll. « Le Refuge », 1998.

21. *Ibid.*, p. 23.

22. *Ibid.*, p. 14.

23. *Ibid.*, p. 16.

24. *Ibid.*, p. 24.

*Légende dorée*²⁵. « Le dragonique » qui « a dragonné tout l'été²⁶ » ressemble à s'y méprendre à une certaine cigale. Dans ce bestiaire particulier, l'ombre de La Fontaine n'est jamais loin, l'inventaire à la Prévert non plus :

Un dragon a un bec, un barillet, un pavillon, plusieurs corps, des anneaux, plein de pattes, et des tampons.

Et un écouvillon²⁷.

D'ailleurs un « écouvillon » n'est-il pas une sorte de raton laveur pour clarinette ?

Enfin, à la croisée des réceptions poétique et théâtrale de l'œuvre se tient l'expérience de la parole performative. Car non seulement Jacques Rebotier participe volontiers du courant de la poésie sonore en réalisant des performances artistiques, mais son écriture elle-même met à l'épreuve la performativité du langage. Le lecteur accomplit, par l'énonciation que produisent sa lecture et son imaginaire, une parole en acte, une énonciation performative : « je regarde fixement. D'un œil tout à fait perçant. *Ils le font*²⁸ ». La singularité qui s'exprime alors est l'espace-temps de la réalisation poétique : dans une réception du texte reçu en tant que poème, elle se fonde dans l'ouverture du désir et la sensibilité du lecteur lui-même à l'expérience d'une parole active.

Une dynamique générant de la parole

En définitive, qu'il soit lu intérieurement comme un poème ou imaginé, énoncé et joué sur une scène, le texte tient par sa « fantaisie jubilatoire », selon la qualification que Corinne Frassetti accorde à *La Tortue géante des Galapagos* de Rebecca Dautremer, et par la dynamique d'une production langagière très prolixe. Cette génération de la parole puise dans des ressources stylistiques parfois multiséculaires, héritière des grands rhétoriciens du xv^e siècle qui savaient ciseler la langue sur toutes ses faces ou, tout proches de nous, des Oulipiens. Si l'on entreprenait de mettre au clair la poétique de Jacques Rebotier, il faudrait identifier la variété des figures de sens, de construction et de sonorités qui génèrent cette écriture complexe qui ne semble pourtant jamais se prendre au sérieux.

25. Les Rogations constituent une pratique processionnaire préchrétienne. J. de Voragine décrit les Rogations dans le chapitre « La Litanie majeure et la litanie mineure » : « on y porte la croix, on sonne les cloches, on porte la bannière ; en quelques églises on porte un dragon avec une queue énorme » (*La Légende dorée*, t. I, trad. J.-B. Roze, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 353).

26. J. Rebotier, ouvr. cité, p. 22.

27. *Ibid.*, p. 12.

28. *Ibid.*, p. 10.

Le texte doit d'abord beaucoup au potentiel polysémique de la langue, à l'écart entre les sens premiers, matériels, concrets et l'usage souvent dominant que l'on fait des mêmes mots ou expressions : « se passer les morceaux » de clarinette, dans ce « Cours complet de bêtise », nécessite de mettre l'instrument en pièces de façon à en faire circuler les bouts, de main en main. Les « guillemets » donnent lieu à des ouvertures et des fermetures musicales²⁹. Le poète réveille les images usées, il réactive les concrétisations imageantes que l'habitude langagière avait éteintes. Les prépositions par exemple reprennent vie comme lorsqu'il s'agit de se promener dans les rues avec « un air de rien ». L'air de rien devient non plus une façon d'être mais une entité *avec* laquelle on chemine.

Le jeu de réactivation des mots usés s'effectue aussi à partir de paronymies : « suivez le vide », nous demande-t-on page 12. Page 10, le dragon se promène non pas à Boulogne mais au « bois de Boulons ». L'effet humoristique tient au malin plaisir que trouve le lecteur à repérer le stéréotype-source que l'auteur a détourné. Rebotier nous livre d'ailleurs la clé stylistique de ses choix à travers le nom du « Jardin d'approximation » où l'on s'acclimate. L'esthétique fort travaillée de l'*à-peu-près* participe de l'insoumission générale aux formes, aux lieux ainsi qu'aux conventions littéraires, culturelles, langagières. Les mots-valises (parfois approximatifs) font partie de la fête : le « ragon-larinette » est un des néologismes clés de l'œuvre.

Le calembour, comme dans « *S'agit-il* de dragons qui *s'agitent* » et l'anagramme font partie des moteurs créatifs, que les deux mots soient présents, – « Il lance des signes aux singes³⁰ » –, ou que le terme source reste implicite mais fort reconnaissable grâce au caractère figé de la référence : « le Prince marchant ». Les anagrammes amusent le lecteur qui reconnaît les déplacements de lettres et de sons. Ils appartiennent à la famille des rimes acrobatiques, batelées, annexées, équivoquées, vers léonins et autres splendeurs poétiques dont on imagine Rebotier s'abreuver. D'ailleurs, le poète trouve des solutions pour approcher la rime emperière³¹ : « bêtise, fêtise, têtise. » Il lui suffit de combiner répétition, néologisme et approximation. D'innombrables passages de l'œuvre offrent des calembours couplés à des chiasmés : « lire entre les dire, dire entre les lignes³² ».

29. *Ibid.*, p. 13.

30. *Ibid.*, p. 10.

31. « On dit que la rime est emperière quand la syllabe de rime est triplée ». M. Aquien s'appuie sur un exemple de T. Sébillot. M. Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1993, p. 236. « bêtise, fêtise, têtise se trouve p. 22.

32. J. Rebotier, *ouvr. cité*, p. 37.

Un autre moteur stylistique réside dans l'amplification. Elle peut jouer à l'échelle du mot – « cet en train-train³³ » –, du groupe de mots, mais surtout au niveau du discours. Page 21 est répété par trois fois le début de paragraphe : « Le dragon s'efforce de symboliser les forces primitives... ». La seconde occurrence varie cependant : « puissances » remplace « forces ». Il est tentant de reconnaître dans ce moteur d'écriture la logique de la musique répétitive et sérielle du xx^e siècle. Cela dit, la reprise syntaxique est aussi un principe de la comptine, et l'on frissonne à l'idée de se promener « dans les bois » (même « de Boulons ») lorsque l'on découvre que le dragon, comme le loup de la chanson enfantine, s'habille par étapes : « je mets mon Tarascon [...] je mets mon panty [...] je mets mes écailles³⁴ ».

Sur le plan sémantique enfin, le texte s'alimente d'improbables croisements d'isotopies : entre musique et grammaire – « on en jouait lors des ouvertures de guillemets³⁵ » –, ou entre musique et mathématiques, plus particulièrement page 15 : « *LA CLARINETTE EST LA RACINE CARRÉE DE LA CLARINE, ET LA RACINE CUBIQUE DU CLAIRON. ON PEUT AUSSI PARLER DE "PUISSANCE"*. » Cette jubilation linguistique alimente le foisonnement imaginaire en créant des croisements d'univers improbables et jaillissants.

On peut souligner pour terminer un procédé qualifiable de métanéologisme : en annonçant vouloir « écrire quelque chose d'entièrement caudiforme³⁶ », le poète applique immédiatement, de façon performative, son propre principe. Ce qui est *fantastique*, c'est que le lecteur, d'un même mouvement, comprend et acquiesce à ce néologisme comme on adhère au monde et au langage de l'évidence.

Le lecteur me permettra-t-il de terminer cet article sans véritable conclusion ni coda ? Il faut dire qu'après avoir examiné la question des genres, la dimension poétique et quelques-uns des principes stylistiques moteurs de ce livre, nous arrivons au quatrième jour et la queue du dragon s'est sauvée au-delà des 25 000 signes (ou singes) autorisés. J'ai peut-être aussi pris la leçon libertaire de Jacques Rebotier un peu trop... au sérieux... en dépit de l'élan carnavalesque que l'auteur offre de vivre avec entrain à des lecteurs de tous âges. « (Faire ici une action de disgrâce³⁷ (*Ils sourient*). »

33. *Ibid.*, p. 19.

34. *Ibid.*, p. 11.

35. *Ibid.*, p. 13.

36. *Ibid.*, p. 5.

37. *Ibid.*, p. 38.

Comptes rendus

Claire Badiou-Monferran (dir.), *La littérarité des belles-lettres ; un défi pour les sciences du texte ?*, Paris, Garnier, coll. « Investigations stylistiques », 2013, 505 p.

par Suzanne Duval, université Paris-Sorbonne, EA 4509, Sens Texte Informatique Histoire (STIH)

Claire Badiou-Monferran rassemble dans cet ouvrage les communications d'un colloque intitulé « Science des textes d'Ancien Régime : stylistique et/ou analyse du discours? », organisé en mars 2012 à l'université de la Sorbonne. Réunis autour de la question du statut épistémologique du *corpus* des « belles-lettres » de l'« Ancien Régime », une trentaine de chercheurs et chercheuses avaient mené un débat souvent houleux sur les choix méthodologiques permettant d'appréhender de manière pertinente les productions textuelles antérieures à l'avènement des notions de « littérature » et d'« esthétique ». Les conclusions de la discussion avaient abouti, en dépit de plusieurs oppositions théoriques, à la nécessité d'articuler les méthodes de la stylistique historique à celles de l'analyse du discours, entraînant un déplacement de l'objet du débat : le « défi » posé aux sciences du texte par l'émergence de l'analyse du discours dans le champ de la recherche pose en effet la question du devenir des notions de « littérarité » et de « beauté » pour l'étude des textes d'Ancien Régime. S'agit-il de concepts pertinents dès lors que la stylistique historique adopte une démarche contextualisante et interdiscursive présupposant une prise de distance eu égard aux notions anachroniques héritées de l'esthétique romantique? Claire Badiou-Monferran avait manifesté auparavant sa volonté d'ouvrir à la discussion interdisciplinaire ces problématiques fortement clivantes. L'articulation de l'analyse du discours, de la stylistique et des études littéraires avait déjà été discutée dans *Il était une fois l'interdisciplinarité. Approches discursives des Contes de Perrault* (Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes, 2010 »). Dans un numéro du *Français moderne* qu'elle coordonnait avec

Delphine Denis, Claire Badiou-Monferran avait également invité plusieurs contributeurs à répondre aux présupposés méthodologiques de Gilles Philippe et Julien Piat (*La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009) en montrant la pertinence de l'approche non communicationnelle de textes fictionnels de la première modernité (*Le français moderne*, 2012, n° 1, *Le narrateur en question(s) dans les fictions narratives d'ancien régime. Récits parlés, récits montrés*). Les articles du présent ouvrage se proposent donc d'approfondir un débat actuel et polémique, auquel ils proposent des réponses de nature théorique et pratique.

La première partie examine le gain des outils de l'analyse du discours pour l'étude des *corpus* de la première modernité, au risque – ou en faveur? – d'une « délittérisation » des Belles-Lettres : une telle démarche ne fait pas nécessairement l'économie d'une étude de la « qualité » voire de la « beauté » du texte analysé, ou encore de ses choix stylistiques singuliers (Ute Heidmann et Jean-Michel Adam ; Anne-Marie Paillet) ; elle s'avère compatible avec une approche rhétorique des textes, comme le montrent les contributions de Laurent Susini, Cécile Lignereux et Stéphane Macé ; elle permet en outre d'étudier le fonctionnement de *corpus* rétifs aux méthodes de la stylistique d'auteur (Juliette Nollez ; Karine Abiven et Anna Arzoumanov).

La deuxième partie offre plusieurs propositions théoriques qui justifient l'articulation de la stylistique historique et de l'analyse du discours par des voies différentes. Selon Mathilde Vallespir, l'héritage philosophique de Michel Foucault et de Gilles Deleuze plaide en faveur d'une articulation entre analyse du discours et lecture herméneutique. Contre le reproche de « réductionnisme » intenté à l'analyse du discours, Dominique Maingueneau réaffirme la pertinence d'une approche réunissant les notions de texte et de contexte pour cerner la spécificité du discours littéraire dans sa dynamique interdiscursive. L'étude d'Anna Jaubert propose une définition du style fondée sur le « décalage pragmatique », nourrissant son propos de plusieurs analyses textuelles exemplaires d'un repérage du fait stylistique dans sa dynamique discursive. Delphine Denis met en évidence l'accord des présupposés de la tradition philologique et de la stylistique historique avec ceux de l'analyse du discours en s'appuyant sur l'exemple des récritures successives de l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé, observatoire d'une évolution diachronique du style de la fiction. Gilles Philippe, sans revenir sur la rupture qui selon lui sépare la langue littéraire moderne des pratiques de l'Ancien Régime, insiste sur la légitimité d'une stylistique historique qui repère à toute époque les « patrons conventionnés » rendant possible, hier et aujourd'hui, la lisibilité des textes littéraires. Avec le concept de « stylicité », Georges Molinié et à sa suite Vãn Dung Le Flanchec, qui propose une élucidation décontextualisée de l'obscurité légendaire texte

de la *Délie* de Maurice Scève, plaident pour une définition transhistorique de l'« effet » littéraire, enjeu scientifique qui selon eux va de pair avec la mission pédagogique de l'enseignant-chercheur.

La troisième partie reconsidère la pertinence des scansions historiques traditionnelles opposant l'Ancien Régime littéraire à la modernité. Jean Lecointe montre comment une « stylistique discursive » permet d'analyser l'écriture conceptiste des poètes de la Pléiade, tandis que Geneviève Salvan, repérant dans l'œuvre de Jean Rouaud plusieurs traits propres à la syntaxe de la langue classique, souligne la dynamique autonome et transhistorique de la langue littéraire. Plusieurs évolutions marquantes telles que l'émergence d'une théorisation subjectiviste du discours à la fin du xvii^e siècle (Gilles Siouffi) ou encore l'institutionnalisation de la notion de goût (Agnès Steuckard) permettent de relativiser la rupture de la Révolution française. Chantal Wionet offre notamment un nouveau regard sur la notion de « langue commune » à l'âge classique, qui selon elle s'apparente plutôt à une fiction qu'à une composante effective du champ des belles lettres au xvii^e siècle.

La diversité des positions assumées dans un débat interrogeant le bien-fondé de la « littéarité » des textes de l'Ancien Régime met ainsi en évidence l'actualité de ce questionnement. On ne peut que saluer l'utilité d'un ouvrage qui réunit des approches si divergentes, en donnant au lecteur une image fidèle des mutations du champ de la recherche en sciences du texte. Loin de révéler une opposition irréconciliable entre analyse du discours et stylistique historique, la polyphonie de ce recueil met en évidence un processus de reconfiguration disciplinaire, engageant la problématisation des présupposés esthétiques de l'analyse littéraire traditionnelle sans que la question de la transmission de *corpus* rendus opaques par leur ancienneté et/ou leur marginalité soit perdue de vue : l'omniprésence de l'illustration par l'exemple et le commentaire de texte dans la plupart des propositions prouve au contraire combien la réflexion méthodologique s'avère fructueuse et novatrice pour l'intelligence des textes anciens.

Penser les somatiques avec Feldenkrais. Politiques et esthétiques d'une pratique corporelle, ouvrage collectif sous la direction d'Isabelle Ginot, Lavérune, L'Entretemps, coll. « Lignes de corps », 2014, 192 p.

par Martin Givors, Univ. Grenoble Alpes, LITT&ARTS

C'est à la suite d'une importante blessure au genou que Moshe Feldenkrais, physicien et artiste martial israélien, refusa une opération à risques et se mit en quête d'une voie alternative permettant le rétablissement du fonctionnement de son articulation. Au cours de cette recherche, il mit au point une méthode

de prise de conscience du mouvement et de reconfiguration du schéma corporel destinée à récupérer et optimiser sa motricité : la méthode Feldenkrais. Parce qu'elle permettait de développer une maîtrise du mouvement *a priori* non esthétiquement orientée, celle-ci fut très tôt introduite au sein des arts du spectacle, en danse et en théâtre tout particulièrement, dans le but d'accroître le potentiel expressif des interprètes. Lorsqu'en 1976, le philosophe américain Thomas Hanna publia l'article « What is Somatics? », il regroupa un ensemble de pratiques psycho-corporelles, dont la méthode Feldenkrais, sous le même terme de « somatiques ». L'ensemble de ces méthodes avait pour point commun de porter à l'étude les processus d'élaboration de nos « corporéités » (Michel Bernard), nos manières de sentir et d'interagir avec le monde. C'est de l'étude de ces processus, plus que du répertoire Feldenkrais en lui-même, que traite l'ouvrage publié sous la direction d'Isabelle Ginot.

Produit des travaux du groupe de recherche Soma et Po (Paris 8), l'ouvrage, dont la cohérence scientifique est à souligner, se propose d'étudier la dimension politique, voire « micropolitique » (Félix Guattari) des pratiques somatiques. Entendues comme de véritables « techniques de soi » (Carla Bottiglieri, p. 81), ces dernières agiraient à la manière d'un *empowerment* (Isabelle Ginot, p. 47), d'une « empuissantisation » (Violeta Salvatierra, p. 139). C'est dire qu'elles permettraient le développement conscient du *potentiel d'interaction* d'un sujet avec son environnement, résolvant ainsi d'éventuelles inhibitions (« impuissantisation », p. 139) causées par divers traumas (physiques, sociaux, etc.). L'article de Violeta Salvatierra, « Micropolitique des affects somatiques », parce qu'il propose une analyse des transformations opérées grâce à la pratique de la méthode Feldenkrais par des individus en situation de handicap, est tout particulièrement éclairant sur la manière dont les Somatics participent activement à la réinvention des identités.

D'un même geste, l'ouvrage parvient à mettre en lumière la singularité du prisme d'analyse pratico-théorique proposé par la pensée Somatic (« Les sciences dans les écrits de Feldenkrais », Joanne Clavel), tout en se gardant d'en circonscrire les frontières, afin d'en déployer la fécondité dans cet impensé interdisciplinaire qui l'a vu naître : principalement sciences cognitives, médecine, arts. Si l'investissement des chercheuses-praticiennes dans le travail social et thérapeutique est palpable au travers des exemples mobilisés, une fine problématisation de la finalité thérapeutique des Somatics, laquelle présuppose l'établissement de critères de normalité, vient élargir la portée de l'ouvrage à d'autres disciplines. Il semble en réalité que les concepts à l'étude permettent une analyse de *la fabrique des corps*, de leur *éducation*, et sont donc à même d'appréhender tant un processus de rééducation physique que l'apprentissage d'une méthode d'expression corporelle. En effet, « cet ouvrage s'adresse à tous

ceux qui s'intéressent "au corps", ou, plutôt, comme dirait le philosophe, à la corporéité» (p. 10), dans la mesure où il s'attache à élaborer un vocabulaire, doublé d'un arsenal notionnel, à même de révéler le potentiel et les connaissances tacites de l'expérience sensible. Fil rouge, la pratique de la méthode Feldenkrais est mobilisée à la manière d'un terrain d'investigation fournissant de nombreuses prises conceptuelles qui ne manquent pas d'être débattues, précisées, confrontées à tout un paysage intellectuel international et interdisciplinaire récurrent, dont Georges Canguilhem, Shaun Gallagher, James J. Gibson et Hubert Godard sont les principales figures. On retiendra notamment les efforts déployés par Isabelle Ginot au sein de l'article « Que faisons-nous et à quoi ça sert ? Image du corps et schéma corporel dans la méthode Feldenkrais », pour proposer une clarification des concepts d'« image du corps » (représentation consciente du corps) et de « schéma corporel » (organisation inconsciente du corps), employés indifféremment par Moshe Feldenkrais.

Si l'on peut regretter l'absence d'une synthèse présentant les perspectives d'un tel projet scientifique, l'on trouvera toutefois un outillage complexe permettant d'aborder les processus d'évolution de l'individu humain (« squelette, muscles, système nerveux, environnement », p. 30), dits processus « auto-poïétiques » d'organisation du vivant (Francisco Varela), dans leur temporalité et spatialité propres. Ainsi, le temps présent est ici pensé à l'image d'un déploiement continu d'un champ de possibles, dont les pratiques somatiques viendraient mettre en exergue la diversité en proposant, par l'exploration de multiples manières de conduire un simple mouvement, « l'expérience de la variabilité » (Marie Bardet et Isabelle Ginot, p. 69). L'environnement, ou « milieu » (Georges Canguilhem), également conçu dans son instabilité, est quant à lui envisagé comme le produit d'une coconstruction, de telle sorte que l'on puisse « dire que l'environnement est extrait du monde par l'existence de l'organisme » (Kurt Goldstein, cité par Carla Bottiglieri, p. 89), qu'organisme et environnement sont deux facettes d'une même *entité*.

Penser les somatiques avec Feldenkrais est en somme un ouvrage à saluer pour la finesse avec laquelle il contribue au développement des champs, encore mineurs en France, des *somatic studies* et *performance studies*. Le tout dans une prose claire, mais conceptuellement exigeante, qui tente en outre d'apprécier le potentiel de la langue à rendre compte de l'expérience du corps vécu.

Ivan Jablonka, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2014, 339 p.

par Anna Saignes, Univ. Grenoble Alpes, LITT&ARTS

« Concilier sciences sociales et création littéraire, c'est tenter d'écrire de manière plus libre, plus originale, plus juste, plus réflexive, non pour relâcher la scientificité de la recherche, mais au contraire pour la renforcer. [...] Réciproquement, la littérature est compatible avec la démarche des sciences sociales. Les écrits du réel – enquête reportage, journal, récit de vie, témoignage – concourent à l'intelligibilité du monde. Ils forment une littérature qui, au moyen d'un raisonnement, vise à comprendre le passé ou le présent. »

C'est en ces termes qu'Ivan Jablonka, professeur d'histoire à l'université Paris 13, présente son dernier ouvrage, qu'il définit également comme le pendant méthodologique de son livre précédent, sorte d'enquête familiale, intitulé *L'histoire des grands-parents que je n'ai pas eus* (Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2012). Œuvrant pour une réconciliation des sciences sociales avec la littérature, Ivan Jablonka commence par retracer les relations tumultueuses qu'a de tout temps connues ce « vieux couple » (p. 19), et s'efforce ainsi d'appréhender une relation juste entre histoire et littérature. Il lui faut pour cela éviter deux écueils majeurs, qui peuvent épouser différentes formes : d'un côté la réduction de l'histoire à la littérature (qui a trouvé un aboutissement extrême dans le *linguistic turn*), et de l'autre, une séparation radicale entre une histoire se voulant du côté des sciences et une littérature revendiquant une autonomie totale vis-à-vis du réel. La voie moyenne proposée par l'auteur – qui reprend à son compte, mais sans s'y limiter, le narrativisme de Paul Veyne, de Michel de Certeau ou de Paul Ricœur – consiste à envisager l'écriture littéraire comme un bénéfice épistémologique : progrès réflexif, redoublement d'honnêteté, surcroît de rigueur, discussion des preuves, invitation au débat critique. Le chercheur en sciences sociales, affirme Ivan Jablonka, a tout intérêt à écrire de manière « plus sensible, plus libre, plus juste » (p. 14) car de ces qualités dépend la valeur cognitive de son travail. Or, c'est justement « par le raisonnement qu'un texte entre en adéquation avec le monde » (p. 16). Notre langage est certes défectueux et toujours en décalage par rapport à la réalité, mais il peut néanmoins, parce qu'il dispose de ressources infinies, rendre compte du hors-texte.

On imagine facilement les réserves que peuvent opposer à Ivan Jablonka les spécialistes des différents domaines concernés par son ouvrage. L'historien peut sans doute contester la conception de la méthode historique et plus largement de l'histoire. Le chercheur en littérature peut reprocher à Ivan Jablonka une définition flottante de la littérature, tantôt assimilée à la fiction, tantôt au style ou aux tropes, ou encore à une forme qui interroge le monde. Les spécialistes des

différents siècles envisagés sont sans doute en droit de pointer une contextualisation à chaque fois rapide ainsi que les dangers de l'analogie. On peut certes repérer des oublis. Ce sont pourtant justement toutes ces failles potentielles qui font la grande force de l'ouvrage d'Ivan Jablonka, dont le parti est bien de renvoyer dos à dos les oppositions figées, de décloisonner les champs, d'ouvrir une réflexion transdisciplinaire. Cette dernière balaye plusieurs siècles et une multitude d'aires culturelles, tout en mobilisant une quantité impressionnante de références. Une telle démarche expose nécessairement à des risques et on ne peut que remercier Ivan Jablonka de les avoir pris.

Car l'ouvrage qu'il nous propose n'est pas seulement une histoire des relations entre sciences sociales et littérature. C'est un manifeste, une invitation, un appel et même un véritable programme de recherche. Celui-ci s'adresse en premier lieu au chercheur en sciences sociales, qu'il invite à *écrire*, au sens fort du terme, afin de faire sortir ses travaux de l'impasse où ils se sont laissés enfermer par leur désir d'aridité. Mais l'enseignant-chercheur en littérature y trouve également matière à réflexion : dans la mesure où les études littéraires, et plus largement la littérature, souffrent aujourd'hui d'un désamour difficile à ignorer, il est tentant de redonner à ce qu'Ivan Jablonka appelle « écrits du réel » une place dans les programmes d'enseignement et de recherche. Il y aurait peut-être là un moyen de provoquer une nouvelle rencontre entre les étudiants et la littérature, et plus largement entre les habitants du monde actuel et les livres. Ivan Jablonka propose une multiplicité de magnifiques *corpus* de textes dans lesquels puiser, assortis d'une quantité de pistes de réflexion très stimulantes. Les chercheurs en littérature ont tout intérêt à se demander dans quelle mesure les « écrits du réel » correspondent à une demande de la société d'aujourd'hui. Le succès récent du *Royaume* d'Emmanuel Carrère, qui narrative les débuts de la chrétienté tout en s'inspirant d'Ernest Renan et de Paul Veyne, ou encore celui du *Météorologue* d'Olivier Rolin, qui évoque la Grande Terre stalinienne, fournissent deux exemples d'un phénomène plus vaste qui mérite assurément d'être étudié. Enfin et surtout, le livre d'Ivan Jablonka est plein d'un enthousiasme très communicatif : il donne envie d'enseigner, de chercher et d'écrire.

Résumés des articles

UN THÉÂTRE QUI EXALTE LE VIVRE : NATHALIE PAPIN, DOMINIQUE RICHARD, BETTY HEURTEBISE, JOËL POMMERAT

Aurélie Armellini

Cet article confronte les œuvres de quatre artistes engagés dans le théâtre destiné à la jeunesse, Nathalie Papin, Dominique Richard, Betty Heurtebise et Joël Pommerat, et les réflexions sur l'enfance, le langage, la mort, le corps et l'espace de Jean-François Lyotard, Pierre Péju, Antonin Artaud, Claude Régy, Gilles Deleuze et Michel Foucault. Leurs réflexions deviennent les outils d'analyse privilégiés de ces œuvres et de leurs enjeux pour en révéler la puissante vocation métaphysique. Ces artistes semblent ainsi s'engager dans la régénération nécessaire de l'esthétique théâtrale et dans la construction d'un théâtre qui exalte le vivre.

THEATRE GLORIFYING LIFE: NATHALIE PAPIN, DOMINIQUE RICHARD, BETTY HEURTEBISE, JOËL POMMERAT

This paper compares the work of four artists committed to the development of the theatre for young people: Nathalie Papin and Dominique Richard, Betty Heurtebise and Joël Pommerat, with reflections about childhood, language, death, body and space from Jean-François Lyotard, Pierre Péju, Antonin Artaud, Claude Régy, Gilles Deleuze and Michel Foucault. Their thinking becomes the best analysis tools to show the powerful metaphysical vocation of this theater. These artists thus seem to enroll themselves in the necessary regeneration of theatre aesthetic as well as in the construction of a theatre glorifying life.

REGARDS CROISÉS SUR LE SECTEUR ÉDITORIAL DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN JEUNESSE EN FRANCE ET EN EUROPE

Pierre Banos-Ruf

Le secteur de l'édition de théâtre jeunesse est une niche éditoriale apparue en France entre la fin des années 1980 et le début des années 2000. Cette niche

a fait évoluer les canons économiques de la publication du théâtre, tout en connaissant une évolution semblable à celle de l'édition de théâtre généraliste, notamment en termes de légitimité littéraire. La situation en Europe est sensiblement différente avec une dimension plus utilitaire du livre de théâtre.

THE YOUTH THEATER PUBLISHING SECTOR IN FRANCE AND IN EUROPE

The youth theater publishing sector, as an editorial niche, appeared in France in the late 1980s and early 2000s. This area has entirely transformed the economic base of the theater's publication world, while experiencing a similar trend in the general public theater edition, especially with more literary legitimacy. The situation in Europe at large is quite different with a more practical dimension for drama books.

LE RÉPERTOIRE DE THÉÂTRE JEUNESSE : DES ESTHÉTIQUES CONTAGIEUSES

Marie Bernanoce

L'adresse aux enfants et aux jeunes représente un mode de détour pour dire le monde qui construit un théâtre « mineur », au sens deleuzien du terme. L'enfance n'est pas une thématique, c'est un point de vue. Émergent ainsi de ce répertoire théâtral, désormais bien établi, de grandes tendances esthétiques et éthiques, mêlant épique et dramatique : voix du conte, du relais, du récit ; tendances à la parabole, à la série et à l'engagement « multicolore ». L'adresse aux enfants et aux jeunes fonde un rapport philosophique à la joie qui ouvre les chemins du futur.

THEATER FOR YOUNG PEOPLE: A CONTAGIOUS REPERTOIRE

Childhood in the theatrical repertoire for young people is not a theme, it's a point of view. Writing for young people represents a detour on the way to the story-telling of the world thus building a "minor" drama, in the meaning of "minor" by Deleuze. This rich repertoire mixes several epic and dramatic aesthetics: tale, relay and narrative postures; parabolic, serial and "multicolor" commitment trends. Writing for young people creates a philosophical relation with joy, which means relation with the future, as a contagious joy.

DRAMATURGIE DE LA « FOLIE » DANS LE THÉÂTRE JEUNE PUBLIC

Johanna Biehler

Si la maladie mentale est un sujet récurrent au théâtre, et cela pour un public adulte, il peut sembler légitime de se poser la question de sa présence dans les écritures dramatiques dites « jeune public ». Les auteurs considèrent qu'il faut absolument parler aux enfants des « sujets difficiles » (l'expression est de Joël Pommerat), mais que cela demande des dramaturgies adaptées dont sont étudiés quelques exemples, entre raison et déraison.

MADNESS DRAMATURGIES IN THE THEATRE FOR YOUNG PEOPLE

If mental disorder is a recurrent theme in drama for an adult audience, it may seem legitimate to question its presence in drama for young people. Playwrights consider that children have to be told about “difficult topics” (according to Joël Pommerat), but this ultimately requires an adequate dramaturgy. Some examples of this practice are studied in more details in the present paper, between reason and madness.

LA LECTURE DE L'« ALBUM-THÉÂTRE » : UNE NOUVELLE LECTURE DU TEXTE DE THÉÂTRE ?

Corinne Frassetti-Pecques

Il s'agit ici d'interroger la lecture d'une nouvelle forme que propose l'édition théâtrale depuis une dizaine d'années : l'album-théâtre. L'existence conjointe d'images et de textes pose la question des modalités de lecture induites par ces deux instances narratives dans l'album-théâtre et, plus largement, à toutes les pièces présentant des images : en quoi l'apport de l'image modifie-t-il la posture du lecteur de théâtre ? Quel genre de théâtralité s'instaure ainsi ? L'étude de quelques pièces particulières permet de préciser les enjeux de cette lecture.

THE “THEATER-ALBUM”: A NEW WAY OF READING THEATER?

The purpose of this paper is to study a new form of theater publications that appeared about ten years ago which is called “theater-album”. The presence both of text and images is questioning the way we can read these two narrative components in the case of real “theater-album” or, more largely, when we can find illustrations. How can the relation to images modify the reading posture? What kind of theatricality is being built? Some answers will emerge from studying several examples.

L'AUTEUR QUI ÉCRIT POUR LES ENFANTS PEUT-IL ÉCHAPPER À LA DOUBLE AUTORITÉ DE L'AUTEUR DEVANT LE PUBLIC ET DE L'ADULTE DEVANT L'ENFANT ?

Suzanne Lebeau

Dans sa relation à l'enfant, l'auteur de théâtre doit impérativement éviter de se positionner comme celui qui sait face à celui qui ne sait pas. La rencontre artistique avec le jeune public est à ce prix. L'enfant doit être un sujet. Depuis *Une lune entre deux maisons* et en développant des périodes systématiques d'animation avec les enfants, mon théâtre s'est attelé à résoudre les paradoxes apparents de l'adresse aux enfants, pour recueillir leurs points de vue tout en trouvant ma place d'adulte. Cela s'est construit sur ce que j'appelle la « métaphore fondatrice » et sur ce que les neurosciences nomment l'empathie.

CAN THE PLAYWRIGHT WHO WRITES FOR YOUNG PEOPLE AVOID THE SITUATION OF BEING A SUPERIOR AUTHORITY ABOVE BOTH AUDIENCES AS A WRITER AND CHILDREN AS AN ADULT?

*In his/her relations with children, the playwright must avoid to be the adult who knows everything in front of the child who knows nothing. This is a condition for an artistic relation with the young audience. The child has to be a human being. Since *Une lune entre deux maisons* my work is dedicated to resolve the paradox of addressing the children by collecting their reactions but therefore having my place as an adult. The solution is emerging from what I call the “founding metaphor” and what neurosciences call empathy.*

L'ANIMATION THÉÂTRALE, UNE PRÉHISTOIRE DU THÉÂTRE POUR LES JEUNES

Sibylle Lesourd

En France et en Italie l'animation théâtrale joua un rôle déterminant dans l'émergence du théâtre jeune public, à partir des années 1960, sous l'influence de la méthode de Catherine Dasté. Mais il faut néanmoins que les enjeux éthiques trouvent leur juste expression sur le terrain esthétique. Si en Italie le répertoire jeunesse est loin d'avoir connu le même développement qu'en France, les compagnies les plus renommées ont axé leur recherche sur la spécificité de la réception enfantine et elles sont parvenues à une maîtrise de la relation avec le public qui dépasse, sans les renier, les objectifs que s'était fixés l'animation théâtrale.

THEATRICAL ANIMATION, A PREHISTORY OF THE THEATER FOR YOUNG PEOPLE

In France and in Italy, the theatrical animation emerged in the 60s, under the influence of Catherine Dasté, and had a large impact on the theater for young audience. But the ethical purposes have to match the aesthetical ones. In Italy the published repertoire for young people didn't grow as much as in France, but the most famous companies succeeded in creating a respectful relation with the audience, and this was initially the aim of theatrical animation.

POUR « UNE AUGMENTATION DE LA PUISSANCE D'EXISTER »

Nathalie Papin

C'est en partant de cette définition de la joie proposée par Spinoza, que je propose une exploration de mon théâtre et de la manière dont il s'obstine à soutenir que le pire n'est pas sûr. Rejetant la tentation du désastre, mes personnages tirent leur théâtralité du moment de bascule qui les fait pencher vers leur bonne étoile, comme un bondissement sur les balançoires à bascule. Ils se dévient de leur filiation paralysante pour s'en créer une nouvelle et recoller les morceaux.

TOWARDS “AN INCREASING EMPOWERMENT OF LIFE”

Spinoza defines the joy “as an increasing empowerment of life”. This helps me to analyze my theatrical world and the way it always assures that the worst is not sure. Keeping away the temptation of disaster, my characters can draw their theatricality from the moment they reach tipping point, when they switch to their lucky star, like on a seesaw. They change their way from a paralyzed filiation towards a new one and then pick up the pieces.

ÉTAT ET NATURE DU THÉÂTRE POUR LES JEUNES EN RDA ENTRE 1949 ET 1961

Astrid Persyn

Dès sa création, la RDA s’est investie dans l’éducation théâtrale de la jeunesse, à travers le système scolaire, des organisations politiques de jeunesse et l’ouverture de lieux consacrés à un public jeune. Cependant cela ne fut pas uniquement le fruit d’un engagement sincère de l’État, mais surtout un désir de manipulation et d’enrôlement dans un système et une idéologie à travers la culture. Cependant, les jeunes trouvèrent des manières de résister à cette propagande.

THE NATURE OF THE THEATER FOR A YOUNG AUDIENCE IN THE GDR BETWEEN 1949 AND 1961

From the day it was created, the GDR (German Democratic Republic) got truly invested in the theatrical education of the youth, especially through the school system, the political organizations and the opening of specific theater places for a young audience. However, this wasn’t a genuine cultural involvement from the State, but mainly a desire to manipulate and enroll these young people in a system and ideology through culture. But the youth succeeded in initiating a resistance movement to this propaganda.

LE PETIT CHAPERON UF DE JEAN-CLAUDE GRUMBERG : ÉCRIRE POUR « ALERER LES CHAPERONS D’AUJOURD’HUI »

Mirella Piacentini

L’analyse menée situe *Le Petit Chaperon Uf* dans le cadre du répertoire théâtral francophone jeune public, ainsi que dans l’ensemble de la production de l’auteur, Jean-Claude Grumberg, dans la perspective du dialogue herméneutique que le traducteur entretient avec le texte source, *Le Petit Chaperon Uf*. Notre analyse entend souligner l’importance de la diffusion du théâtre francophone jeune public et tout spécialement de textes pour la jeunesse qui, tel *Le Petit Chaperon Uf*, alertent « les chaperons d’aujourd’hui » en s’appuyant sur une écriture libre, qui fait « croquer » les mots et en fait des passerelles vers « l’histoire, les histoires, la vraie Histoire ».

JEAN-CLAUDE GRUMBERG'S LE PETIT CHAPERON UF: WRITING IN ORDER TO ALERT "TODAY'S LITTLE RIDING HOODS"

The article focuses on situating Jean-Claude Grumberg's Le Petit Chaperon Uf into the wider context of the Francophone drama repertoire for young people, as well as into the author's work, from the perspective of the hermeneutic dialogue the translator is expected to engage with the original text. The analysis stresses the importance of diffusing the Francophone drama repertoire for young audiences, with particular regard to such texts as Le Petit Chaperon Uf, which alerts "today's little riding hoods" by means of a powerful, free writing, where words are 'juicy', 'crispy' and author relies on their power to lead young readers and spectators towards discovering and (re)inventing "the story, the stories, the real History".

LES TROIS JOURS DE LA QUEUE DU DRAGON DE JACQUES REBOTIER, ENTRE THÉÂTRE, MUSIQUE ET POÉSIE

Nathalie Rannou

En faisant paraître *Les Trois Jours de la queue du dragon* chez Actes-Sud Papier, Jacques Rebotier inscrit son œuvre dans le genre du théâtre jeunesse. Pourtant, le texte et les illustrations brouillent les pistes, l'hybridation générique contribue à l'invention débridée de l'écriture et cette œuvre s'apparente tout autant aux genres de la musique, du livre de jeu ou de la poésie. Cet article examine les façons dont Jacques Rebotier détourne l'imaginaire du dragon et ses héritages pour donner au lecteur une leçon de fantaisie, de liberté, une leçon de lecture, en somme.

LES TROIS JOURS DE LA QUEUE DU DRAGON ("THE THREE DAYS OF THE DRAGON'S TAIL") FROM JACQUES REBOTIER, OVER BOUNDARIES BETWEEN THEATER, MUSIC AND POETRY

Publishing Les Trois Jours de la queue du dragon at Actes-Sud Papiers, Jacques Rebotier asserts it as belonging to the realm of theatre for young people. However, the text and the illustrations are misleading. The generic hybridization contributes to an unfettered invention of a literary style closely related to music, game books and poetry. This article intends to study the ways by which Rebotier diverts the imaginary world of the dragon and its legacies to teach the reader a lesson of fantasy and freedom, in order to widen the scope of one's reading abilities.

Présentation des auteurs

AURÉLIE ARMELLINI

Entre 2008 et 2012, Aurélie Armellini est chargée des relations avec le public dans plusieurs institutions culturelles françaises dont le Théâtre national de Bordeaux en Aquitaine. Elle suit en 2012-2013 un master 2 professionnel spécialisé en littérature de jeunesse – parcours édition – librairie à l'université du Maine et soutient un mémoire intitulé *Les enjeux de l'accès des écritures contemporaines théâtrales pour la jeunesse dans la construction de l'identité sexuée de l'enfant*. Chargée de la conception des projets de médiation de la compagnie bordelaise La Petite Fabrique en lien étroit avec sa directrice artistique Betty Heurtebise, elle est actuellement doctorante sous la direction de Marie Bernanoce, au sein de LITT&ARTS, composante CINESTHEA, Grenoble Alpes. Sa thèse croisera les domaines de l'enfance, de la philosophie, du théâtre et de l'éducation dans les pratiques de relations publiques.

PIERRE BANOS-RUF

Pierre Banos-Ruf est maître de conférences à Paris 10 Nanterre (Pôle métiers du livre de Saint Cloud), et directeur des Éditions Théâtrales depuis 2011. Il a soutenu sa thèse en 2008, *L'édition théâtrale aujourd'hui. Enjeux politiques, économiques et esthétique*, sous la direction de Christian Biet à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Il a publié plusieurs articles dont « Le théâtre, ça se lit aussi... au collège et ailleurs », dans la revue en ligne *Lire au collège* et, en collaboration avec Johannes Landis-Fassler et Gaëlle Maidon, l'ouvrage *Les mots du spectacle en politique, dictionnaire du collectif Théâtrocratie*, suivi de *Roms & Juliette*, pièce de théâtre du Groupe Petrol (Éditions Théâtrales, 2012). Il fait partie du groupe de recherche HAR (Histoire des arts et des représentations) de Paris 10 et s'intéresse notamment à l'impact du numérique sur le statut et la diffusion du texte de théâtre.

MARIE BERNANOCE

Marie Bernanoce est professeur des universités en didactique de la littérature et études théâtrales à l'université Grenoble Alpes, où elle fait partie du groupe de recherches LITT&ARTS, composantes LITEXTRA et CINESTHEA. Dans le cadre de LITEXTRA, elle co-anime avec Nathalie Rannou le séminaire ETPA, Enseigner le théâtre et la poésie d'aujourd'hui. Elle anime depuis longtemps des ateliers et stages de théâtre et elle a été présidente et des relations publiques de la compagnie La Patience. Elle est membre du bureau de l'ANRAT et présidente de l'association rhône-alpine TAP. Outre de très nombreux articles et des contributions à des volumes collectifs, en France et à l'étranger, Marie Bernanoce a publié ou dirigé plusieurs ouvrages consacrés aux dramaturgies contemporaines et à l'enseignement du théâtre. Elle est spécialiste du théâtre jeunesse auquel elle a consacré deux ouvrages, *À la découverte de cent et une pièces* et *Vers un théâtre contagieux* (Éditions théâtrales, 2006 et 2012), proposant plus de deux cent cinquante analyses dramaturgiques, accompagnées de pistes de travail en classe et en atelier. Il s'agit des deux premiers volumes d'une entreprise de *Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* qui en comprendra trois.

JOHANNA BIEHLER

Après des études professionnelles de théâtre (master Théorie et pratique des arts - dramaturgie et écriture scéniques) à Aix-en-Provence, elle est actuellement doctorante en quatrième année à l'université de Pau et des Pays de l'Adour en littérature et langue française. Sa thèse, sous la direction d'Hélène Laplace-Claverie, porte sur la maladie mentale dans les écritures dramatiques contemporaines francophones. En parallèle à sa thèse, elle est dramaturge, comédienne et assistante à la mise en scène auprès de diverses compagnies (Last cie pour *Le Pélican* de Strindberg, mise en scène Geoffrey Coppini) et festivals (festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, Rencontres parallèles à Marseille).

CORINNE FRASSETTI-PECQUES

Enseignante dans le secondaire depuis plus de quinze ans, Corinne Frassetti-Pecques est formatrice à l'ESPE et vacataire à l'université Stendhal depuis 2011. Elle a consacré un mémoire de maîtrise « Des maux du corps aux mots de lettres » à Henri Michaux (université Stendhal, 1996) puis a soutenu un master 2 professionnel spécialisé en littérature de jeunesse « Entre Mots et Plateau ou Comment amener les élèves à une perception plus juste du lien texte/scène par l'intermédiaire du théâtre de jeunesse » (université du Maine, Caen, 2011, sous la direction de Marie Bernanoce). Elle est membre associée de LITEXTRA au sein de LITT&ARTS.

SUZANNE LEBEAU

Suzanne Lebeau est une des auteurs principaux du théâtre contemporain pour les jeunes, et surtout pour les enfants. Elle est reconnue en France et dans beaucoup d'autres pays comme elle l'est au Québec, son pays natal. Elle a publié plus d'une vingtaine de pièces pour la jeunesse, traduites dans seize langues dont l'espagnol, l'anglais, l'italien, l'allemand, jusqu'au corse et au persan. Son œuvre théâtrale, abondamment produite dans le monde entier, a été récompensée par de nombreux prix, tout d'abord au Québec où *L'Ogrelet* lui a valu le Masque du texte original en 2000 puis elle a reçu en 2010 le prix Athanase-David, la plus haute distinction décernée à un écrivain québécois pour l'ensemble de son œuvre. En France, après le prix Francophonie Jeunesse en 1994, lui a été décerné le prix des Journées de Lyon des auteurs de théâtre en 2007 pour sa pièce très remarquée, *Le bruit des os qui craquent*. Deux ouvrages lui ont été consacrés, l'un en France (*Itinéraire d'auteur, Suzanne Lebeau*, la Chartreuse d'Avignon, Centre national des écritures du Spectacle, 2002) et l'autre en Espagne, ainsi que des travaux universitaires.

SANDRINE LE PORS

Sandrine Le Pors est maître de conférences en arts du spectacle à l'université d'Artois, et codirectrice de la série « Corps et voix » des Éditions Artois Presses Université. Elle est également dramaturge et codirectrice artistique de la compagnie ELK, auprès du metteur en scène Jonathan Châtel. Ses recherches portent principalement sur le théâtre moderne et contemporain, particulièrement celui du théâtre français, francophone, anglo-saxon, germanique et scandinave – théâtre jeune public inclus. Dans ce cadre, elle s'intéresse particulièrement aux enjeux de la voix, du regard, du son, du corps et de l'enfance dans les écritures pour la scène ainsi qu'au théâtre dans ses relations avec les autres arts – visuels, plastiques et sonores. Elle a publié de nombreux articles et dirigé plusieurs volumes dont certains sont consacrés à la jeunesse comme *Le jeu dans les dramaturgies jeunes publics* (avec Françoise Heulot-Petit, *Cahiers Robinson*, n° 32, 2012) et *Les dramaturgies du jeune public* (*Registres*, Presses Sorbonne Nouvelle, n° 16, 2013). Elle a publié *Le Théâtre des voix, À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2011. Elle prépare la publication de *Poétiques du théâtre jeunesse* (en codirection avec Marie Bernanoce) à paraître en 2016 (Artois Presses Université).

SIBYLLE LESOURD

Doctorante en littérature comparée, elle prépare une thèse à Paris 4 sous la direction d'Henriette Levillain. Sibylle Lesourd est aussi directrice artistique et auteur de la Compagnie du Gargouillis (théâtre jeune public), critique

pour le site www.theatre-enfants.com, et responsable de la rubrique théâtre de la *Revue des livres pour enfants*. Ses recherches concernent la littérature de jeunesse, le théâtre contemporain pour le jeune public (en France et en Italie), ainsi que la représentation de l'enfance dans la littérature française des XIX^e et XX^e siècles. Elle a publié plusieurs articles dont « Voix bruisantes et papier froissé : l'étonnante floraison de deux œuvres théâtrales pour l'enfance », sur Suzanne Lebeau et Philippe Dorin (Libre Parcours, *Revue des livres pour enfants*, n° 251, février 2010).

NATHALIE PAPIN

Depuis *Mange-moi*, sa première pièce jeunesse publiée en 1999, Nathalie Papin a construit une œuvre théâtrale de premier plan. Auteure associée à l'opération THEA 2007-2008, elle va souvent à la rencontre des classes et dit son intérêt pour la vitalité de l'enfance et de la jeunesse. Bénéficiaire de plusieurs bourses et résidences d'écriture, elle a publié plus d'une douzaine de pièces, régulièrement montées, toutes publiées dans la collection « Théâtre » de l'École des loisirs, à l'exception des monologues de l'ouvrage collectif *Les 120 voyages du fou* (Éditions Théâtrales, 2008). En 2002, *Le Pays de Rien* a reçu le prix de l'ASTEJ (Association suisse du théâtre pour l'enfance et la jeunesse) et a été traduite en allemand. Plusieurs pièces inédites ont été lues, mises en ondes ou jouées, *L'Épargnée*, *Zigo*, *Héloïse et Loïzé*, *Le Saut de la tortue*, *Tisser les vivants*. Son dernier ouvrage est un abécédaire inversé consacré au théâtre, *Faire du feu avec du bois mouillé* (L'École des loisirs, coll. « théâtre », 2015).

ASTRID PERSYN

Après une licence d'arts du spectacle à l'université Grenoble Alpes, elle y a préparé et soutenu un master 2 d'études théâtrales, sous la direction de Martial Poirson et Yves Citton, consacré au théâtre est-allemand de l'après-guerre qui constitue son principal objet de recherche, en lien avec sa propre histoire familiale. Elle travaille également en tant que metteur en scène et comédienne au sein du Collectif de Création théâtrale l'Albedo 0.34, et prépare une thèse à Paris 8 sous la direction de Martial Poirson, en cotutelle avec l'université de Francfort.

MIRELLA PIACENTINI

Mirella Piacentini est chargée de cours à l'université de Padoue et à l'université de Milan où elle enseigne la traductologie et la traduction littéraire de jeunesse. En 2004, elle a soutenu une thèse de doctorat à l'université catholique de Milan en linguistique appliquée et langages de la communication. Ses domaines de recherche sont l'analyse argumentative du discours, l'analyse

socio-terminologique du discours pédagogique de vulgarisation scientifique, la didactique du FLE et la traduction de la littérature de jeunesse. Traductrice de livres pour la jeunesse (avec *Troppa fortuna* – du roman français *Trop de chance* d'Hélène Vignal – elle a représenté l'Italie dans la Liste d'honneur internationale IBBY 2012). Elle a créé, coordonne et dirige la collection de textes de théâtre jeune public « Stelle di carta. Parole in scena » pour la maison d'édition Cleup (Padoue).

NATHALIE RANNOU

Maître de conférences à l'université Grenoble Alpes, Nathalie Brillant Rannou est spécialiste de poésie contemporaine et de didactique de la littérature. Dans le cadre de LITEXTRA, elle co-anime avec Marie Bernanoce le séminaire ETPA « Enseigner le théâtre et la poésie d'aujourd'hui ». Auteure de *Salah Stétié une poésie de l'arabesque* paru chez L'Harmattan en 1992, elle a récemment dirigé le n° 83 de *Recherches & Travaux* consacré au Sujet lecteur. Sa thèse, *Le lecteur et son poème*, soutenue en 2010, lui a permis, notamment, d'analyser différents protocoles de lecture de poésie par des poètes et par des apprentis lecteurs. Ses travaux de recherche l'ont amenée à donner diverses conférences, au Liban, au Brésil, au Canada et en Europe, principalement sur la poésie contemporaine, les lectures créatives et les littératures de jeunesse.

TABLE DES MATIÈRES

Une part du théâtre qui s'ouvre à la recherche Marie Bernanoce, Sandrine Le Pors	7
---	---

ÉTHIQUE ET ESTHÉTIQUE : DES CADRES PHILOSOPHIQUES

Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques contagieuses Marie Bernanoce	23
---	----

Un théâtre qui exalte le vivre : Nathalie Papin, Dominique Richard, Betty Heurtebise, Joël Pommerat Aurélié Armellini	39
---	----

L'auteur qui écrit pour les enfants peut-il échapper à la double autorité de l'auteur devant le public et de l'adulte devant l'enfant ? Suzanne Lebeau	51
--	----

Pour « une augmentation de la puissance d'exister » Nathalie Papin	61
---	----

HISTOIRE ET MÉDIATIONS : DES CADRES HISTORIQUES

Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe Pierre Banos-Ruf	73
---	----

L'animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes Sibylle Lesourd	85
--	----

État et nature du théâtre pour les jeunes en RDA entre 1949 et 1961 Astrid Persyn	97
--	----

DES ŒUVRES À LEUR RECEPTION : UNE AFFAIRE DE FRONTIÈRES

<i>Le Petit Chaperon Uf</i> de Jean-Claude Grumberg : écrire pour «alerter les chaperons d'aujourd'hui» Mirella Piacentini	105
Dramaturgie de la « folie » dans le théâtre jeune public Johanna Biehler	117
La lecture de l'« album-théâtre » : une nouvelle lecture du texte de théâtre ? Corinne Frassetti-Pecques	127
<i>Les Trois Jours de la queue du dragon</i> de Jacques Rebotier, entre théâtre, musique et poésie Nathalie Rannou	137
Comptes rendus	147
Résumés des articles	155
Présentation des auteurs	161

RECHERCHES & TRAVAUX

- N° 1-19 (nous consulter pour les numéros épuisés).
N° 20 Littérature canadienne-française.
N° 21 Autour de Stendhal – Hommage à V. Del Litto.
N° 22 Littérature populaire 1 – Du M. A. au XVIII^e siècle.
N° 23 Littérature populaire 2 – XIX^e et XX^e siècles.
N° 24 Littérature et voyage 1 – Le Voyage aérien.
N° 25 Littérature et voyage 2 – Le Voyage à Trieste.
N° 26 Langue et Littérature – Hommage à Y. Le Hir.
N° 27 Littératures africaines d'écriture française.
N° 28 Humanismes – Hommage à Ch. Béné.
N° 29 Littérature et Cinéma – Hommage à P. Mathias.
N° 30 Littérature de l'Exil. (épuisé).
N° 31 Littératures maghrébines de langue française.
N° 32 Lectures du Moyen Âge – Hommage à R. Ménage.
N° 33 Autour d'Oberman.
N° 34 Théâtre et Dramaturgie – Hommage à P. Monnier.
N° 35 La Littérature et le Désert.
N° 36 Poésie : Le Corps et l'Âme 1 – Depuis Baudelaire.
N° 37 Poésie : Le Corps et l'Âme 2 – Du Moyen Âge au XIX^e siècle.
Hommage à R. Deschaux.
N° 38 De Balzac à Claudel – Hommage à J.-H. Donnard.
N° 39 Théâtre et Musique – Hommage à Jean Delume et Jean Guillet.
N° 40 Le Voyage sentimental – Hommage à Simone Vierne.
N° 41 L'Ironie – Hommage à René Bourgeois.
N° 42 Guerre et littérature – Hommage à Maurice Rieuneau.
N° 43 Crise de la représentation.
N° 44 XVIII^e siècle – Hommage à Michel Gilot.
N° 45 Styles – Hommage à Jacques Chocheyras.
N° 46 Stendhal, la politique et l'Histoire – Hommage à Gérald Rannaud.
N° 47 Rêve et poésie – Hommage à Jean-Charles Gateau.
N° 48 Journaux et journalistes – Hommage à Jean Sgard [1].
N° 49 Le Roman dans l'Histoire, l'Histoire dans le roman – Hommage à Jean Sgard [2].
N° 50 Morales du XVI^e siècle – Hommage à Denis Baril.
N° 51 Voltaire, Crébillon, Rousseau – Hommage à Jean Oudart et Jacques Spica.
N° 52 La littérature et les arts.
N° 53 Le texte et son commentaire.
N° 54 Curiosité historique et intérêts philologiques – Hommage à Serge Lancel.
N° 55 Parler(s) du Moyen-Âge – Hommage à Albert Meiller.
N° 56 Littérature et politique. France/Allemagne.

- N° 57 De l'argumentation à la fiction. Passages.
- N° 58 Littérature et spiritualité – Hommage à Pierrette Renard.
- N° 59 Contraintes et dérives d'écriture – Hommage à Jacqueline Bernard.
- N° 60 Critique et fiction.
- N° 61 Le Moi, le monde – Hommage à Marie-Françoise Luna.
- N° 62 Hugo et la chimère.
- N° 63 Écrire/écrire – Hommage à Claudette Oriol-Boyer.
- N° 64 Figures paradoxales de l'Auteur.
- N° 65 Poésie et journalisme au XIX^e siècle en France et en Italie.
- N° 66 Innovation/Expérimentation en poésie.
- N° 67 Rire et littérature. Hommage à Jean Serroy.
- N° 68 Fictions biographiques et arts visuels, XIX^e-XXI^e siècles.
- N° 69 Du comique dans le théâtre contemporain.
- N° 70 Les Lettres d'un voyageur de George Sand. Une poésie romantique.
- N° 71 L'Idiot de la famille de Jean-Paul Sartre.
- N° 72 De l'hypertexte au manuscrit. L'apport et les limites du numérique pour l'édition et la valorisation de manuscrits littéraires modernes.
- N° 73 Écriture d'invention et ateliers d'écriture. Réflexions et pratiques didactiques pour aujourd'hui.
- N° 74 Le ton Stendhal.
- N° 75 L'autoportrait fragmentaire.
- N° 76 Écrire en temps de détresse: le roman maghrébin francophone.
- N° 77 Le devenir-roman des *Mythologies* de Barthes.
- N° 78 La haine de la musique.
- N° 79 Stendhal, Vienne, l'Autriche.
- N° 80 La chute de l'URSS: une fin d'empire.
- N° 81 Pouvoirs du mythe dans les littératures francophones du Maghreb et du Machrek.
- N° 82 Littérature et anthropologie
- N° 83 L'expérience du sujet lecteur: travaux en cours
- N° 84 Un cinéma de poésie
- N° 85 La verve
- N° 86 Jouer (avec) la vieillesse

Hors série :

- N° 1 René Bourgeois, *La Flèche et le But. Essai sur les figurations imaginaires*. 1 vol. de 90 p., 1983.
- N° 2 *La Musique souvent... Essais sur l'imaginaire musical*. 1 vol. de 100 p., 1984.
- N° 3 *Jean Pellerin (1885-1921). Actes du Centenaire et « Pastiches poétiques »*. (En coédition avec Les Cahiers de l'Alpe). 1 vol. de 127 p., 1985.
- N° 4 *Stendhal et la Presse*. 1 vol. de 110 p., 1986.
- N° 5 *Orient et Lumières*. Actes du colloque de Lattaquié (Syrie), 1 vol. de 170 p., 1987. (épuisé).

- N° 6 *Relire « Les Mémoires d'un touriste »*. 1 vol. de 110 p., 1988.
- N° 7 René Bourgeois, *Le Dix-neuvième siècle : petit panorama historique et critique*. 1 vol. de 100 p., 1989.
- N° 8 Visages de La Madeleine dans la littérature européenne, 1500-1700.
- N° 9 *Léon Bloy : « Les Funérailles du Naturalisme »*, édition critique présentée par Pierre Glaudes. 1 vol. de 95 p., 1990.
- N° 10 *« La Chartreuse de Parme » revisitée*, textes rassemblés et présentés par Ph. Berthier, 1 vol. de 170 p., 1990.
- N° 11 *Mémoires et autobiographie*. Actes du colloque de Fribourg, 1 vol. de 155 p., 1993.
- N° 12 *Jouer à se faire peur*, textes rassemblés et présentés par Pierre Glaudes et Lise Queffélec, 1 vol. de 234 p., 1994.
- N° 13 *« La Chartreuse de Parme »*, chant et tombeau, textes rassemblés et présentés par Daniel Sangsue, 1 vol. de 144 p., 1998.
- N° 14 *« Alcools », en corps*, textes rassemblés et présentés par Jean-Yves Debreuille, 1 vol. de 224 p., 1999.
- N° 15 Hôs ephat', dix'erit quispiam, *comme disait l'autre... Mécanismes de la citation et de la mention dans les langues de l'Antiquité*, 1 vol. de 370 p., 2006.
- N° 16 L'Antiquité en ses confins – Hommage à Benoît Gain, 1 vol. de 208 p., 2006.
- N° 17 Théâtre et didactique – Hommage à Anick Brillant-Annequin, 1 vol. de 147 p., 2009.

Chaque numéro peut être commandé au Service Ellug / Revues (cf. adresse p. 2)

Mise en page
Op. Cit., Le Monestier

Reprographie et façonnage
Atelier de
l'université Stendhal - Grenoble 3