



HAL
open science

**À la loup-e, Le Petit Chaperon rouge selon Joël
Pommerat**
Claire Olivier

► **To cite this version:**

Claire Olivier. À la loup-e, Le Petit Chaperon rouge selon Joël Pommerat. *L'Oiseau bleu : revue internationale du conte et de la littérature de jeunesse*, 2023, 4. hal-04173696

HAL Id: hal-04173696

<https://hal.science/hal-04173696>

Submitted on 30 Jul 2023

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.



À la loup-e, *Le Petit Chaperon rouge* selon Joël Pommerat

Claire OLIVIER, université de Limoges, EHIC

Résumé

La création théâtrale *Le Petit Chaperon rouge* de Joël Pommerat est centrée sur les relations ambivalentes entre ses trois protagonistes féminines, la petite fille, la maman de la petite fille, la maman de la maman de la petite fille. Le loup, élément perturbateur du conte, fonctionne dans la pièce comme un révélateur, et cet article se propose de le considérer comme une figure optique qui permet de porter un regard nuancé sur les relations au sein de cette structure familiale.

Mots clés : conte, théâtre, réécriture, famille, solitude.

Abstract

Joël Pommerat's play, *Le Petit Chaperon Rouge*, centers on the ambivalent relationships between the three female protagonists, the granddaughter, the mother of the granddaughter and the mother of the mother of the granddaughter. The wolf, disruptive element of the tale, works within the play as an indicator, and this article offers to consider him as a lense which allows a nuanced viewpoint on the relationship dynamics within the family structure.

Keywords : tale, theatre, rewriting, family, loneliness.

Prolégomènes : avant-scène

Caractérisant l'ère de l'hypertexte et de son inventivité Umberto Eco (*De la littérature*, 2003) convoque les figures fameuses de *Cendrillon*, de *Pinocchio* et du *Petit Chaperon rouge*. Or ce sont précisément ces figures que le metteur en scène et dramaturge Joël Pommerat fait évoluer sur ses plateaux. Il souligne d'ailleurs dans plusieurs entretiens qui accompagnent ses

spectacles la convergence entre sa propre démarche et le fonctionnement du conte qu'il assimile à « une histoire ou plutôt un récit, qui se donne comme authentique, réel et qui évidemment ne l'est pas, et qui se développe avec des termes relativement simples et épurés, des actions qui ne sont pas expliquées psychologiquement »¹. *Le Petit Chaperon rouge* inaugure en 2004 sa série d'adaptations de contes, suivront *Pinocchio* en 2008 et *Cendrillon* en 2011. La manière dont Pommerat et sa troupe Louis Brouillard se sont emparés du conte détermine son succès.² Cet hypertexte dramaturgique réussit la double gageure de la continuité et du renouvellement, rassemble adultes et enfants, profanes et spécialistes, ainsi a-t-il fait l'ouverture de la soixantième édition du Festival d'Avignon en 2006³, et a remporté en 2018 le Molière du jeune public. De fait ce conte, qui tient en quelques pages dans la version de Perrault, est un creuset d'émotions à la fois intimes et universelles qui traversent chacune de nos histoires. Ainsi la première édition⁴ s'accompagne d'une notice qui met en exergue une démarche intertextuelle personnelle : Pommerat explicite la genèse de son projet par le désir qu'il a eu de proposer à sa fille, alors âgée de sept ans, un personnage dans lequel elle « allait se retrouver »⁵. Il précise aussi que sa fascination pour cette histoire résulte du récit maternel rapportant comment elle devait marcher dans la campagne déserte près de neuf kilomètres pour aller à l'école. Le texte et son contexte explicitement désigné comme biographique font corps et rappellent le caractère contemporain de cette réécriture liée à la vie de l'auteur. Ce lien familial à l'histoire ne doit pas être compris comme un marqueur égotique ou une revendication d'auctorialité, bien au contraire, il se rattache à une forme d'universalité de la transmission et de la mémoire. Dans le cadre d'un questionnement sur les relations intertextuelles, la méthode de travail de Pommerat est particulièrement intéressante puisqu'elle se fonde sur des va-et-vient successifs entre le plateau et la page : la mémoire du conte se partage entre les différents intervenants, à la fois commune et propre à chacun, elle constitue la matière de la création. Les improvisations des

¹ Entretien avec Christian Longchamp pour le théâtre de la Monnaie à Bruxelles, 2011.

<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Cendrillon/ensavoirplus/idcontent/24079>
[consulté le 28/08/2022]

² Dix ans après sa création en 2004 au théâtre Brétigny, le spectacle comptait déjà plus de 850 représentations, il est toujours programmé en 2023 dans plusieurs salles.

³ Un extrait (03 :35) de ce spectacle est disponible en ligne, il permet d'avoir un aperçu du dispositif dramaturgique,

<https://www.theatre-contemporain.net/video/Le-petit-chaperon-rouge-Joel-Pommerat-Festival-d-Avignon-2006>, [consulté le 28/08/2022].

⁴ Texte de Joël POMMERAT, illustrations de Marjolaine LERAY, 2005, Arles, « Heyoka jeunesse », Actes Sud. Le texte est réédité en 2014, toujours chez Actes Sud, cette fois dans la collection Babel, accompagné d'une postface de Marion Boudier. Sauf mention contraire les pages citées dans cet article renvoient à cette édition Babel, 2014, dont nous avons reproduit la mise en page particulière (cf. par exemple les retours à la ligne au sein même de certaines phrases.)

⁵ Édition de 2005, *op. cit.*, p. 45.

interprètes qui scandent les étapes préparatoires du spectacle ajoutent souvenirs et inventions. En amont de l'élaboration des scènes, le choix des personnages donne déjà une orientation marquée à l'hypertexte dramaturgique. En sus des protagonistes attendus, Pommerat et sa compagnie accordent à « l'Homme qui raconte » un rôle essentiel. Ce nouveau personnage défini par son activité verbale, et elle seule, incarne l'hybridation générique du conte théâtralisé : il est le vecteur du récit tout en étant présent sur le plateau. Sa présence marque le début de la représentation et semble justifier l'éclairage du plateau que l'obscurité envahit quand celui « qui raconte s'en va »⁶. Dans les commentaires qui accompagnent son travail de réécriture, Pommerat indique la nécessité pour lui de « garder l'aspect narratif direct [...] » car « cette histoire est d'abord racontée avant d'être incarnée »⁷. La prégnance du récit se fait immédiatement entendre par la formule « Il était une fois » que prononce « l'Homme qui raconte » dont la narration se développe longuement avant que ne débute le premier dialogue du loup et de la petite fille. « L'Homme qui raconte » prend également en charge le dénouement, au reste près de la moitié du texte correspond à sa narration. Cette mise en avant du « contage » fait d'ailleurs retour au travers du « présentateur » dans *Pinocchio* et d'« une narratrice dont on n'entend que la voix » pour *Cendrillon*. Dans l'introduction au numéro de la *Revue d'Histoire du Théâtre* dédié aux relations entre la scène et le conte, Martial Poirson montre que cette mise en exergue est commune aux dramatisations contemporaines du conte, quoique ce retour du récit puisse surprendre à l'ère du théâtre post-dramatique qui précisément vise à s'en affranchir⁸. En faisant immédiatement résonner ce « Il était une fois », Joël Pommerat et sa troupe initient un geste dramaturgique qui implique le public et l'amène à prendre part au jeu de la représentation : le présent du plateau se leste de l'itération du conte, l'espace théâtral devient un lieu commun. En ce sens, il figure cet espace de « coexistence » propre à la réception du conte dont la fonction est selon François Flahault de « soutenir le

⁶ Voir la didascalie ultime : « L'Homme qui raconte s'en va. / Noir. // Fin. », p. 41.

⁷ Joël POMMERAT, entretien avec Jean-Louis Perrier, Avignon 2006. Le PDF est téléchargeable sur le site du festival, <https://festival-avignon.com/fr/edition-2006/programmation/le-petit-chaperon-rouge-26237>. Le lien permet également d'accéder à quatre photos de plateau de Christophe Raynaud de Lage. Le dossier de Canopé consacré à la pièce présente deux photos complémentaires, <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/NT-pièce--de-montée---le-petit-chaperon-rouge-23467-16306.pdf>. [Consulté le 28/08/2022].

⁸ « Au moment même où le théâtre post-dramatique s'affranchit, en partie au moins, de la contrainte de linéarité narrative issue de la dramaturgie classique en procédant à l'éclatement du système de l'intrigue et des personnages,[...], excède les catégories du représentable et déplace les conditions de production et de réception de la performance, la transposition dramatique du conte semble bien consacrer le retour du refoulé en réinscrivant le récit au cœur de la fable. », Martial POIRSON, « Parole vive : le conte, entre arts du récit et du spectacle », *Revue d'Histoire du Théâtre* n°253, <https://sht.asso.fr/parole-vive-le-conte-entre-arts-du-recit-et-du-spectacle/> [consulté le 15/04/2021], p. 10.

sentiment d'exister de ceux qui l'écoutent »⁹, la médiation de l'histoire étant aussi importante que l'histoire elle-même. La pensée du philosophe nourrit en effet celle de Pommerat qui le cite fréquemment¹⁰, ce qui laisse entendre combien les questions de la transmission et de l'efficace du récit sont pour lui primordiales. L'écriture dramaturgique recourt au conte notamment parce qu'il permet de mettre en scène la transmission et d'interroger la possibilité d'une communication entre les êtres. La réécriture du *Petit Chaperon rouge* de Pommerat se centre sur la parole : la parole généreuse et sérieuse du conteur, celle ambivalente du loup, celle lointaine, voire absente de la mère, celle économe, lasse et bienveillante de la grand-mère, celle résistante de l'enfant. C'est ce réseau de communication que nous nous proposons d'interroger en nous attachant plus particulièrement à ce qu'il peut révéler des relations entre les trois figures féminines – la petite fille, la maman de la petite fille, la maman de la maman de la petite fille. Il s'agit d'observer à la loupe ces protagonistes comme l'indique le titre de cet article dans la mesure où l'animal introduit des situations qui mettent en lumière – ou laissent dans l'ombre d'ailleurs – la place de chacune, place susceptible d'évolution et de changement. Pommerat le dit lui-même : « Dans les contes, [...] il n'est question que de familles. »¹¹, et *Le Petit chaperon rouge* ne déroge pas à la règle, mais il ajoute aussitôt que « dans [s]es pièces, ce n'est pas la personne en elle-même qui est importante, c'est *ce qu'elle va faire en rapport* avec l'autre. Et ce n'est pas cet autre qui est important, c'est la relation, le récit qui va naître et exister entre eux. »¹² La relation, la communication, le récit, tels sont en effet les éléments fondateurs et structurants du spectacle de la compagnie Louis Brouillard auxquels le loup confère une visibilité spécifique.

Scènes de famille

La représentation s'ouvre sur une relation de proximité qu'établit d'emblée le conteur avec le collectif des spectateurs à la fois sur un mode intimiste et officiel souligné par le ton du comédien et sa tenue (costume et chemise gris foncé, cravate grise). Le public est pris au sérieux comme lui-même doit prendre au sérieux ce qui va lui être dit.

⁹ François FLAHAUT, *La Pensée des contes*, 2001, 2018, PDF en ligne, p. 29. <http://www.francoisflahault.fr/contes.php>

¹⁰ Voir notamment les « Scènes imaginaires », émission du 23/06/2013 présentée par Arnaud Laporte, où un texte de Flahaut fait partie du corpus lu par les comédiennes de la compagnie, <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/les-scenes-imaginaires-de-joel-pommerat>, [consulté le 15/04/2021].

¹¹ Joël POMMERAT, Joëlle GAYOT, *Joël Pommerat, Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 68.

¹² *Ibid.*

Il était une fois une petite fille qui n'avait pas le droit de sortir toute seule de chez elle
ou alors à de très rares occasions
donc
elle s'ennuyait
car elle n'avait ni frère ni sœur
seulement sa maman
qu'elle aimait beaucoup
mais ce n'est pas suffisant. (p. 11)

Soulignons combien cette version est éloignée de l'incipit perraultien centré sur l'affection des mère et mère-grand qui étaient « folle[s] » de la petite villageoise « la plus jolie qu'on eût su voir ». La famille est réduite à la mère et à la petite fille, l'aïeule n'étant pas mentionnée. La précision sur l'absence de fratrie vient d'ailleurs appuyer sur cette seule relation de filiation. La petite et sa maman ne parviennent pas à faire scène, elles ne partagent pas un espace commun et ne sont pas au sens premier du terme des « protagonistes » : l'ennui de la petite fille renvoie à l'absence d'action et d'interaction. L'Homme qui raconte présente la relation exclusive à la mère de manière factuelle et le constat qui suit, « ce n'est pas suffisant » met à distance les affects de la petite fille qui n'est pas intrinsèquement solitaire mais vit une situation de solitude imposée. L'attachement de l'enfant caractérise la mère d'abord perçue par son point de vue, ce que dénote l'usage du substantif « maman ». L'enfant aimante est cependant cernée par la négation (cf. « seulement », « pas suffisant »). La famille est au centre du plateau, elle est même d'une certaine manière symboliquement circonscrite par son espace, prise dans cette boîte noire que met en exergue la scénographie de Marguerite Bordat. Et quand l'Homme qui raconte mentionne l'interdiction de sortir, l'espace théâtral incarne alors cet enfermement. Sa distance permet d'énoncer sans plus de commentaire le paradoxe de la situation vécue par la petite ; elle n'a pas le droit de sortir « toute seule de chez elle » mais se retrouve « seule/ toute seule »¹³ chez elle. L'interdit manifeste la présence d'une autorité supposément parentale, or cette présence est simultanément révélatrice d'un désengagement vis-à-vis de l'enfant laissée « seule ». L'interdit plane, il n'est cependant pas entendu et ce silence est aussi une absence – celle de la mère qu'on voit évoluer plus tard sur la scène sans qu'elle s'adresse directement à sa fille. Au cours de la pièce, les dialogues sont réservés à la petite fille, à la maman de la maman de la petite fille et au loup. Les paroles de la maman sont, elles, toujours rapportées par la voix masculine de l'Homme qui raconte. Dans la version de

¹³ « Alors elle jouait/ elle jouait/ elle jouait/ seule/ toute seule. », p. 11.

Perrault, ce sont au contraire les paroles de la mère invitant le petit chaperon rouge à rendre visite à son aïeule qui déclenchent l'action, le public perçoit bien la différence. Au regard de l'hypotexte perraultien, la grand-mère apparaît tardivement chez Pommerat (cf. « La maman de la petite fille avait une maman elle aussi », p. 14), et ne manifeste pas ses sentiments, ni à sa fille, ni à sa petite-fille. Le récit montre néanmoins que ce silence ne renvoie pas à une absence de lien, et use pour la première fois du mot « ensemble » pour rendre compte de cette présence partagée (« Elles ne se parlaient pas mais elles aimaient bien rester ensemble/ à ne rien dire. », p. 14). Le conteur revient en revanche à plusieurs reprises sur l'attachement de l'enfant (« La petite fille pensait souvent à la mère de sa maman », p. 15) et sa détermination à lui rendre visite (« Je peux aller toute seule chez ma grand-mère quand même je suis assez grande maintenant. », p. 16). Le spectacle met en lumière une succession de décalages entre les attentes et les perceptions de l'enfant, comme il joue tout au long de son déroulement de l'effet déceptif résultant de l'absence du sobriquet pourtant retenu comme titre ; or ce surnom est l'incarnation chez Perrault de la tendresse de l'aïeule, le chaperon étant offert à la petite (« Cette bonne femme lui fit faire un petit chaperon rouge qui lui seyait si bien, que partout on l'appelait la Petit chaperon rouge. »). L'enfant n'est pas le petit chaperon rouge et pourtant, elle croise pareillement le loup qui la dévore après avoir dévoré sa grand-mère à qui elle portait un gâteau. Elle n'est d'ailleurs pas vêtue de rouge, mais de couleurs ternes qui renvoient à son invisibilité mentionnée par l'Homme qui raconte :

Parfois la petite fille cherchait par tous les moyens à se faire remarquer mais toujours la maman de la petite fille était tellement occupée qu'elle ne voyait même plus sa petite fille. La petite fille, elle, voyait sa maman, mais sa maman, elle, ne voyait pas sa petite fille.

C'était exactement comme si la petite fille était devenue oui invisible. (p. 12)

Ce que voit le spectateur n'est pas en adéquation avec l'image conventionnelle de l'héroïne, il fait lui-même l'expérience du manque, il l'éprouve. La scène familiale dans laquelle s'inscrit le petit chaperon rouge sans chaperon rouge est donc, à plus d'un titre, circonscrite par le silence et l'absence, et dessine l'espace d'une carence. Cependant l'espace vide est toujours une potentialité, et comme l'a jadis formulé Peter Brook, il suffit que « quelqu'un traverse cet espace vide pendant que quelqu'un d'autre l'observe » pour « que l'acte théâtral soit amorcé »¹⁴. L'acte théâtral rend sa visibilité à l'enfant et cet espace vide qui

¹⁴ Peter BROOKE, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, 1968, p. 25.

ouvre le spectacle devient un espace de jeu et un espace où quelque chose est en jeu, en l'occurrence la communication et le lien mère/fille.

Dé-jouer la solitude

L'activité ludique enfantine est présentée dès la scène d'exposition comme un refuge (cf. le passage cité note 13). Néanmoins la triple répétition du verbe « jouait » dans une construction intransitive est inquiétante ; elle marque rapidement le poids de la solitude toujours prégnante. Ainsi la litanie des « parfois » censés évoquer les variations de son quotidien crée au contraire une monotonie dans laquelle tout s'englué, y compris les divertissements possibles (« parfois il y avait d'autres enfants qui venaient devant la maison/ parfois elle jouait avec les autres enfants/ parfois elle s'amusait quand même/ mais parfois... elle s'ennuyait souvent. », p. 13). L'aposiopèse est symptomatique de la réticence du récit à expliciter la situation dont le public devine les enjeux essentiels. Et la circularité du propos se referme sur l'ennui auquel seul le précieux temps de jeu avec la mère qui « jouait à lui faire monstrueusement peur » (p. 12) met un terme. La narration mentionne le jeu mais il est aussi directement « joué ». La comédienne se transforme sous les yeux du spectateur en « bête monstrueuse » (*ibid.*), pliée en deux¹⁵, elle devient cet animal à quatre pattes qui effraie la petite fille, ce qu'elle redoute et désire tout à la fois, suppliant sa mère d'arrêter pour lui demander quelques minutes plus tard de recommencer. L'atmosphère sonore créée accentue l'efficacité du jeu qui touche le personnage et saisit le public impressionné par la performance. Cette intensité partagée reprend et annonce la confrontation avec le loup. L'émotion de la petite s'exprime de manière esthétique, « elle trouvait que sa maman était vraiment belle » (p. 13) ; elle verra pareillement le loup comme une « très belle chose » (p. 22). L'ambivalence du jeu est permanente ; il permet à la mère et à la fille d'être ensemble, dans un espace et un temps communs, mais il renvoie également à l'altérité de la mère qui sait si bien « devenir » une bête, à la mère possiblement monstrueuse.

¹⁵ L'interprétation de la mère suppose des compétences physiques particulières, Florence Perrin qui a créé le rôle comme Isabelle Rivoal qui l'interprète aujourd'hui ont toutes deux une formation de danseuse.



Le Petit Chaperon rouge, Cie Louis, Brouillard, Isabelle Rivoal, la mère, Murielle Martinelli, la petite fille, © Philippe Carbonneaux

Cette métamorphose maternelle est au cœur de la réécriture pommeratienne qui, outre l'Homme qui raconte, invente le personnage de l'ombre. Cette invention s'appuie sur l'hypotexte présentant le motif de la traversée de la forêt tout en s'inscrivant dans une expression dramaturgique chère à la compagnie Louis Brouillard dont une des caractéristiques est d'utiliser la force suggestive de l'obscurité, le plateau n'offrant pas au regard du spectateur un personnage dans la lumière nettement identifiable et définitivement identifié. L'ombre se glisse dans le récit de manière naturaliste au moment où l'enfant rejoint sa grand-mère. Elle est d'abord mimétiquement l'ombre de la petite fille, mais elle est aussi celle de la mère, et l'enfant la perçoit comme une présence merveilleuse et bienfaitrice.

Il n'y avait plus que son ombre à côté d'elle
son ombre
avec laquelle elle pouvait se sentir encore un peu en sécurité.
Une ombre très belle qui ressemblait par chance un peu à sa maman.
Cette ombre c'était une ombre très jolie
qui la rassurait beaucoup car elle était évidemment un peu plus grande qu'elle. (p. 19)

La petite fille est bien souvent déçue dans ses attentes quand elle se trouve en présence de sa mère, cette présence n'est pas idéale, elle est pourtant déjà merveilleuse. La compréhension de ce paradoxe est rendue possible par l'intervention de l'ombre faite d'obscurité et de lumière. La maman de la petite fille est une maman absente, souvent occupée,

souvent ailleurs, son imperfection est visible, mais l'ombre, malgré tout, accompagne la petite fille dans son cheminement. La réécriture repositionne la merveille au cœur même de cette imperfection. Le récit joue initialement du contraste entre la fantasmagorie possible du conte et le prosaïsme de l'Homme qui raconte constatant, avec une neutralité appuyée, l'absence de la mère. La mère fait défaut, et dans un renversement cruel, elle peut être celle qui fait peur et pour qui on a peur.

Parfois aussi la petite fille avait peur pour sa mère
sa maman quand sa maman partait toute seule loin
on ne sait où
et qu'elle devait garder la maison à sa place
se garder toute seule se garder elle-même en fait.
S'il arrivait quelque chose à sa maman en route sa maman ne pourrait pas la prévenir
et alors on ne sait pas ce qui arriverait.
Non on ne le sait pas.
On ne sait pas ce qui arriverait à sa maman et puis à elle
finalement. (p. 13-14.)

Cette distance prise avec les versions traditionnelles place le spectateur dans une forme d'intranquillité douloureuse. L'abandon de l'enfant n'est pas commenté mais, par le seul passage de « sa mère » à « sa maman » répété de manière lancinante, le conteur suggère sa souffrance. La mère apparaît et disparaît, oscille entre présence et absence, proximité et distance, sans que l'*ombre* d'une condamnation pèse sur son comportement. L'ombre, nous y revenons, est en effet source de beauté, et l'enfant bavarde et joue avec elle. Elle ne sait pas exactement qui elle est, pas plus que le spectateur, puisqu'elle n'est pas exactement l'ombre de la petite fille, ni l'ombre de la maman de la petite fille, en revanche elle fait penser aux deux, elle aide à penser les deux, et plus encore à penser le lien entre les deux, car si l'ombre, à la fois amicale et autonome, « surprend », c'est aussi parce qu'elle fonctionne comme un agent de suggestion, rappelant que rien n'est jamais « si simple ». On touche là un point essentiel de cette réécriture dramaturgique : la mise à distance de tout manichéisme et de tout discours moral. Tout revient en permanence au jeu.

La petite fille eut l'impression que cette ombre avait envie de jouer avec elle.
Pour jouer, elle se mit à essayer de la surprendre. Avec des mouvements de plus en plus inattendus, mais cette ombre n'était pas vraiment si simple à surprendre. Très vite même ce fut l'ombre qui surprenait la petite fille. Et au bout d'un moment ce fut la petite fille qui demanda à l'ombre d'arrêter le jeu, tellement le jeu finissait par la fatiguer. (p. 21)

La souplesse, la rapidité, la légèreté de l'ombre perçues par l'enfant et mentionnées dans le récit se déploient sur le plateau où danse la comédienne dans des trouées lumineuses qui dessinent un feuillage. Grâce à l'ombre, la petite fille dé-joue la solitude pour mieux l'appréhender, l'interroger. Elle mesure par le dialogue entamé avec cette dernière combien rien n'est jamais acquis puisque « cette ombre n'était visible que lorsque le soleil réussissait à passer à travers les grands arbres. » (p. 19) et que l'intermittence signe la possibilité même de ce réconfort. L'intermittence et l'intervalle sont les conditions du possible, jouer et dé-jouer participent de ce même mouvement que concrétise le cheminement de l'enfant entre la maison de sa mère et celle de la grand-mère, entre le départ et la perte d'un côté, la surprise et le don de l'autre. Les pensées enfantines oscillent entre ces deux pôles, et envisagent une mère « déjà en train d'oublier sa petite fille. » (p. 20) mais se projettent aussi dans l'étonnement et la joie de l'aïeule.

À la loup-e

La rencontre avec l'ombre précède celle, attendue, avec le loup. Les deux épisodes se succèdent au gré de la progression de l'enfant qui est soudain regardée :

Elle aperçut aussi deux grands yeux qui avaient l'air d'observer dans sa direction.
Elle pensa qu'elle n'avait jamais rien vu d'aussi beau et elle eut tout de suite envie de s'approcher. (p. 21)

Le point commun de ces deux entrevues réside dans la perception par l'enfant de la beauté, l'ombre est en effet qualifiée de « très belle » et l'animal est désigné comme une « très belle chose ». Cette perception demeure vague, aucune valeur ne lui est spécifiquement rattachée, on peut remarquer cependant qu'elle initie chaque fois un rapprochement physique, détermine un élan, constitue un événement. La beauté et la peur sont simultanément ressenties par l'enfant qui accepte d'en faire l'expérience. Le loup préexiste dans la version de Pommerat par le jeu de la mère, par ses mises en garde sur le danger des bêtes monstrueuses qu'on peut croiser seule dans les bois, mais à ce moment de la pièce le loup est là sur scène, bien reconnaissable¹⁶, et ce n'est pas exactement la bête monstrueuse des paroles de la mère, du jeu de la mère et du récit. La présence du loup surprend parce qu'elle se déploie dans un dialogue

¹⁶ Le masque du loup conçu pour le spectacle par Madeleine Bordat donne le sentiment au public que l'enfant est face à « un animal, ressemblant finalement un peu à un vrai loup. » (p. 22).

que Pommerat qualifie d'essentiel¹⁷. L'échange place d'emblée les deux interlocuteurs à égalité, et leurs répliques fonctionnent au départ dans des effets de parallélisme.

LA PETITE FILLE. Je n'ai pas peur de toi.
LE LOUP. Moi non plus je n'ai pas peur.
LA PETITE FILLE. Je ne sais pas qui tu es.
LE LOUP. Je ne te connais pas moi non plus.
LA PETITE FILLE. Je ne sais pas qui tu es mais je n'ai pas peur.
LE LOUP. Qu'est-ce que tu fais par ici ? Tu es très jolie....
LA PETITE FILLE. Toi aussi tu es très joli aussi... [...] (p. 22-23)

La tension de la scène résulte de la différence entre la perception des spectateurs qui eux savent qui sont les personnages sur le plateau et les protagonistes qui semblent l'ignorer. La question de l'identité s'arrête à ce constat mutuel, tous deux sont très « jolis », dangereusement « joli ». Ni les questions du loup ni ses réponses ne peuvent paraître innocentes aux spectateurs, et pourtant le dialogue relève d'une forme ambiguë de sincérité. Quand l'Homme qui raconte reprend son récit après cette première rencontre, il insiste tout à la fois sur l'animalité du loup et sur l'effectivité du dialogue qu'il qualifie de « discussion » (p. 27). Cette parole partagée est un « tour de force », non du conte – les loups sont justement dotés de parole dans leur univers merveilleux – mais de l'enfant qui lui « réplique ». Lors de leur second entretien, dans la maison de la grand-mère, elle reste maître de sa parole. Sa peur n'annihile ni sa tristesse qu'elle exprime explicitement, ni son assurance puisqu'elle fait front et défend son « flan », bien meilleur à manger qu'elle-même. C'est d'ailleurs agacé par son argumentaire que le loup, impatient, lui intime l'ordre de se taire et la réponse de son interlocutrice est éloquente : « Non jamais car sinon je crois que j'aurais vraiment peur. » (p. 38). La parole n'empêche pas que le loup ne la dévore, ce qu'il fait aussitôt après, mais elle empêche la peur, la vraie peur, la peur dévorante. Cette parole de l'enfant qui refuse qu'on la réduise au silence est pareille à la « ritournelle » deleuzienne qui rassure au milieu du chaos.¹⁸

¹⁷ Dans l'entretien avec Jean-Louis Perrier (Avignon 2006), Pommerat parle de sa conception du dialogue qui n'a de justification que s'il est utile. Il précise alors que « dans *Le Petit Chaperon rouge*, il y a trois moments où le dialogue est absolument nécessaire : la rencontre de la petite fille et du loup, la rencontre du loup et de la grand-mère, et surtout la rencontre de la petite fille et du loup déguisé en grand-mère. Dans ces instants-là, la parole partagée est essentielle et donc, indispensable. » (*op. cit.*)

¹⁸ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, éditions de Minuit, 1980, p. 382 : « Un enfant dans le noir, saisi par la peur, se rassure en chantonnant. Il marche, s'arrête au gré de sa chanson. Perdu, il s'abrite comme il peut, ou s'oriente tant bien que mal avec sa petite chanson. Celle-ci est comme l'esquisse d'un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos. Il se peut que l'enfant saute en même temps qu'il chante, il accélère ou ralentit son allure ; mais c'est déjà la chanson qui est elle-même un saut : elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos, elle risque aussi de se disloquer à chaque instant. »

La réécriture de la scène chez la grand-mère donne lieu à l'expression de la détresse de la petite : alors même qu'elle est pressée par le loup, ses pensées sont toutes tournées vers sa mère. Nous percevons à nouveau un décalage sur le péril encouru. Le danger est là, non dans la dévoration probable du loup qui s'est déjà délecté de l'aïeule mais dans cette distraction de l'enfant toujours préoccupée par sa mère. Le spectateur a vu le loup se jeter sur la vieille femme, il perçoit l'intensité du moment, il sait l'enfant menacée, mais l'origine de cette menace n'est pas celle attendue, et la scène révèle le désarroi de l'enfant. Alors que les didascalies mentionnent son effroi (« effrayée » p. 32, « de plus en plus effrayée » p. 33, « terrorisée » p. 36), elle déclare soudain que « parfois [sa] maman [lui] fait peur ». Le danger de la situation rend compte d'une crainte autre, le décalage entre l'intensité dramaturgique et les paroles de l'enfant constitue un formidable ressort pathétique. La peur circule. La même comédienne interprète la mère et le loup, si tous les spectateurs ne le perçoivent pas nécessairement, c'est malgré tout un choix dramaturgique signifiant qui met en lumière la véritable angoisse de la petite.

Nourrir/dévoré

Reste que la pièce n'est jamais manichéenne. On l'a vu précédemment, la petite fille est à la fois celle qui subit et qui résiste, qui s'ouvre sur le monde et qui pense constamment à sa maman. Elle est celle qui prend soin et dont on prend soin, maladroitement sans doute, insuffisamment peut-être, mais dont on prend soin quand même. Le motif du « flan » qui remplace dans cette version la galette est assez révélateur des nuances qu'introduit Pommerat. Le flan est d'abord un moyen pour la maman d'occuper sa fille en son absence, l'enfant devant élaborer seule le mets pour se rendre chez l'aïeule. Après de multiples tentatives, l'enfant réussit à faire un dessert, qu'elle conçoit comme un objet de don et de partage qui doit atténuer la solitude de la grand-mère « beaucoup trop toute seule » (p. 24). Dans l'échange avec le loup, elle se définit d'ailleurs comme celle qui a fait elle-même le flan (p. 23), celle qui en a la maîtrise au point d'envisager au fil de la conversation de le partager avec son interlocuteur et sa grand-mère. Ce flan « très mou » (p. 20), prêt à s'affaisser, mérite toutes les attentions et permet en retour d'attirer l'attention sur les enjeux des échanges de nourriture, sur la faim, sur la nécessité de manger comme sur le plaisir. La conversation conduit la petite à penser à sa mère, qui se révèle, malgré ses absences, comme une figure nourricière. La mère dévoreuse quand elle joue au loup, la mère dévorée par un temps qu'elle ne semble jamais maîtriser, est aussi celle qui

donne quotidiennement à sa fille des « choses qui [lui] font un peu plaisir à l'intérieur » (p. 24). On mesure là encore l'importance des liens dans cette circulation des motifs, l'enfant est nourrie, et devient celle qui est capable de nourrir, sa grand-mère bien sûr, mais aussi le loup à qui elle propose de venir « manger un peu quelque chose avec [elle] et [sa] grand-mère » (p. 25). Durant toute la représentation, les antagonismes peuvent être dépassés dans des mouvements répétés de réversibilité. Le spectacle ne donne pas seulement à voir et à entendre la distance entre les êtres malgré tout profondément liés, il établit des glissements possibles entre leurs postures, intervertit leurs rôles, souligne leur proximité. Pommerat met d'ailleurs l'accent sur ces transferts dans sa présentation de ces « trois femmes, unies par un sentiment très fort, qui sont (ou seront) amenées à prendre la place de l'autre, dans un mélange de désir et de peur. Sans que cette question, ce problème, ne soit jamais abordé directement par les personnages [...]. »¹⁹.



© Elisabeth Carecchio

Si le succès de cette création théâtrale ne se dément pas depuis bientôt vingt ans, c'est sans doute parce qu'elle sait jouer avec finesse des archétypes du conte pour amener son public à ressentir toute la complexité des relations familiales, voire leur contradiction. La familiarité

¹⁹ Joël POMMERAT, texte de présentation accompagnant la pièce, 2005.

du récit permet d'introduire sur scène, par des effets d'écart, une forme d'étrangeté qui fait voir autrement. C'est l'histoire d'une petite fille nous dit l'Homme qui raconte et c'est l'histoire du *Petit Chaperon rouge* nous dit le titre sans que les deux histoires se superposent absolument, elles s'entrecroisent et se dissocient tour à tour. Pommerat et sa troupe affirment ainsi que « jamais » ne doit se taire la petite fille terrifiée, et que jamais ne se tait le conte du *Petit Chaperon rouge*, ritournelle renouvelée qui accompagne nos peurs et nos désirs.

BIBLIOGRAPHIE

BROOK Peter, *L'Espace vide*, Paris, Seuil, Essais, 1968.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

FLAHAULT François, *La Pensée des contes*, Paris, Economica, 2001, pour la première édition, nous nous référons pour notre part à l'édition remaniée publiée sur le site de l'auteur, <http://www.francoisflahault.fr/contes.php>, 2018, consultée le 28/08/2022. Le texte intégral est téléchargeable en version PDF.

POIRSON Martial, « Parole vive : le conte, entre arts du récit et du spectacle », *Revue d'Histoire du Théâtre* numéro 253 [en ligne], <https://sht.asso.fr/parole-vive-le-conte-entre-arts-du-recit-et-du-spectacle/> consulté le 15/04/2021.

POMMERAT Joël, GAYOT Joëlle, *Joël Pommerat, Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009.

POMMERAT Joël, LERAY Marjolaine pour les illustrations, *Le Petit Chaperon rouge*, Arles, « Heyoka jeunesse », Actes Sud, 2005.