BOLLES

Libre cours 4

Actualité de la recherche sur le livre et la lecture des enfants et des jeunes

ENFANT PERSONNAGE, D'OÙ VIENS-TU ?

GÉNÉALOGIE D'UNE FIGURE CLÉ DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN POUR LA JEUNESSE

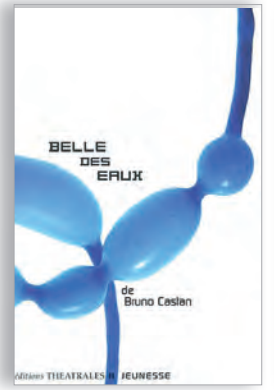
PAR SIBYLLE LESOURD

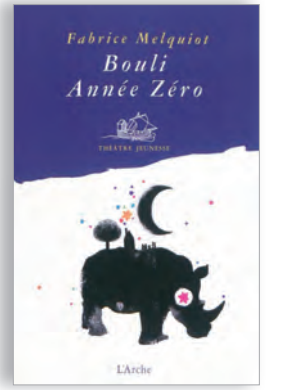
Sibylle Lesourd
est docteure en littérature comparée. Spécialiste du théâtre contemporain pour la jeunesse en France et en Italie, elle est responsable de la rubrique Théâtre de *La Revue des livres pour enfants*.

Sibylle Lesourd suit pour nous l'actualité du théâtre pour la jeunesse. Elle vient aussi de soutenir brillamment sa thèse sur l'enfant protagoniste dans le théâtre contemporain pour le jeune public. Nous lui avons demandé de reprendre ce sujet pour en faire ce Libre cours. Exercice difficile mais article passionnant sur le jeu de miroir entre le jeune spectateur et le jeune comédien.

Aujourd'hui, l'enfant est un protagoniste attendu du théâtre pour la jeunesse. Au sein du répertoire contemporain qui s'affirme en France depuis une vingtaine d'années, il nous est devenu très familier. Non que sa présence soit indispensable pour qu'une œuvre dramatique puisse être adressée au jeune public ou à l'enfant lecteur — les premières grandes pièces du répertoire le prouvent assez, qu'il s'agisse des robinsonnades qu'imaginèrent successivement Antoine Vitez (*Vendredi ou la vie sauvage*, 1973) et Joël Jouanneau (*Mamie Ouate en Papoâsie*, 1988), ou des adaptations de contes écrites par Bruno Castan, parmi lesquelles *Belle des eaux* (1989), recréation trouble et ondoyante de *La Belle et la Bête*. Néanmoins, les parutions se succédant, on est en droit de constater que l'enfant personnage a commencé d'établir son royaume sur le théâtre pour la jeunesse. Un phénomène récent, celui des séries, renforce encore ce constat : depuis quelques années, certains drama-

↖
Alice et autres merveilles, texte de Fabrice Melquiot, mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota. Photo © Jean-Louis Fernandez.

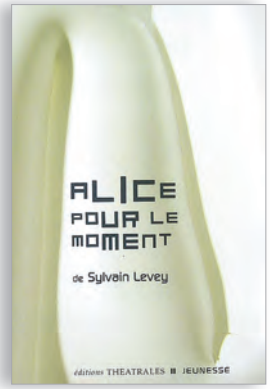


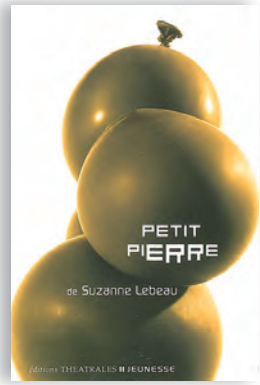


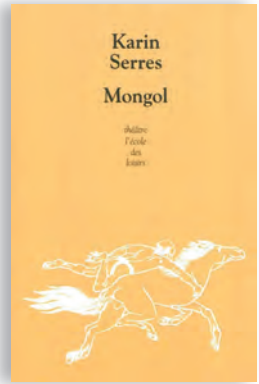
turges tentent d'instaurer une continuité dans leur univers théâtral à travers l'identité de leurs jeunes héros. Dominique Richard, par exemple, met en réseau la plupart de ses pièces en créant des personnages récurrents (Grosse Patate, Rosemarie, Hubert, Rémi) qui vont prendre successivement le statut de protagoniste ; Fabrice Melquiot, lui, reste fidèle à Bouli Miro, son héros fétiche, autour duquel s'organise une véritable saga. Pour certains auteurs, l'enfant personnage représente un moyen d'entrer dans le je(u) par la mise en scène d'un « double » fictif : Sylvain Levey élit, de texte en texte, un porte-parole féminin (Léa/Lys, les Alices… ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre…) ; Joseph Danan, s'il tisse à dessein des liens ténus entre les jeunes héros de ses pièces, fait surtout de « Jojo » son alter ego enfantin.

L'essor de l'enfant personnage dans le répertoire contemporain nous semble constituer l'ultime avatar d'un processus historique auquel nous devons l'invention du théâtre jeune public. À vrai dire, avant de créer pour la fiction de jeunes protagonistes neufs et contemporains, les créateurs se sont occupés primordialement de l'enfant réel. Nous voyons en Catherine Dasté la figure pionnière de ce mouvement artistique, elle qui, à l'orée des années 1960, a eu l'intuition que pour composer des spectacles qui soient à la hauteur de l'imagination enfantine, il serait nécessaire d'associer l'enfant au processus de création. Avec ses partenaires des Tréteaux de Saint-Étienne, puis de Sartrouville, elle s'est rendue dans des écoles pour enregistrer au magnétophone les histoires que lui racontaient les jeunes élèves, matériau dramaturgique de ses futures mises en scène. Grâce à la « méthode Dasté », la représentation théâtrale est devenue le lieu d'une authentique communication entre enfants, où le rôle de l'adulte consiste à polir le matériau recueilli sans en ternir la saveur – les idées enfantines, fraîches et originales, ayant tendance à se dispenser de toute architecture narrative. Les spectacles élaborés selon cette méthodologie sont tellement poétiques qu'ils semblent ouvrir le champ des possibles d'un théâtre pour l'enfance qui n'avait jusqu'à présent donné que peu de fruits vivaces. L'hypothèse fondatrice du théâtre jeune public tel qu'il s'inventera au tournant des années 1960-1970 est donc que la pertinence des contenus dramatiques repose autant sur l'exigence artistique que sur une conception adéquate de la réalité enfantine, laquelle ne peut s'acquérir que par la connaissance réelle du jeune destinataire.

Or pour un artiste, que signifie « connaître l'enfant », sinon apprendre à jouer avec lui en s'appropriant les codes de son univers culturel ? Qu'une collusion féconde puisse exister entre pratique théâtrale avec les jeunes et création dramatique à leur intention, Léon Chancerel l'avait déjà prouvé dans les années 1920-1930 : ses activités de jeu dramatique, initiées dans le milieu scout, ont eu une incidence sur ses spectacles pour enfants conçus selon le style de la *Commedia dell'arte*, dont la qualité artistique fut saluée en son temps. À la même époque, Walter Benjamin s'est appuyé sur l'expérience menée en URSS par la metteuse en







scène lettonne Asja Lacis, véritable entreprise de sauvetage humanitaire auprès des jeunes traumatisés par la guerre, pour fonder la valeur émancipatrice d'un théâtre d'enfants (c'est-à-dire mis en œuvre par les enfants eux-mêmes). Dans le contexte idéologique de l'après-1968, l'animation théâtrale en milieu scolaire va fleurir en s'inspirant de ces références. Cependant, en France, la quête de nouveaux publics jusqu'alors marginalisés sur le plan culturel va rapidement prendre le pas sur l'utopie d'une fraternisation radicale entre les artistes et les enfants (telle qu'elle se formulera par exemple en Italie du Nord) ; très tôt, la réflexion des pionniers du domaine glisse donc de l'enfant créateur vers l'enfant spectateur. Présentées au festival d'Avignon à partir de 1969, les créations de Miguel Demuynck mettent en exergue le rôle critique que l'enfant spectateur est appelé à jouer sur le théâtre qu'on lui destine : la marche du spectacle prévoit en effet quelques interruptions durant lesquelles le jeune public est incité à réagir, voire à modifier le contenu de la fiction. Cette démarche artistique qui, comme on le voit, intègre l'animation au spectacle, montre que l'enfant spectateur n'est pas envisagé comme une figure passive. Il doit au contraire guider les créateurs adultes en leur signalant ses vrais besoins en matière de théâtre.

Au reste, comment pourrait-on nier que la simple présence des enfants spectateurs modifie la teneur de la séance théâtrale ? C'est la réalité que doivent apprivoiser les metteurs en scène durant les années 1980-1990, qui correspondent à l'ère controversée des CDNEJ (Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse), marquée d'abord par la spécialisation : les rênes du théâtre jeune public, qui jouit enfin d'une reconnaissance institutionnelle, sont en effet confiées aux pionniers du domaine, tandis que les compagnies qui élisent l'enfant pour destinataire se multiplient. Elles découvrent en lui un spectateur d'un type nouveau, appréhendant le phénomène théâtral d'une manière foncièrement différente de l'adulte, mais non moins autonome. Le fait qu'il s'attarde de préférence sur les aspects matériels d'un spectacle les conduit à déployer à son intention une forte créativité formelle : à partir des années 1980, s'invente ainsi un théâtre d'objets très astucieux, à la charnière du récit et du théâtre visuel. La question des contenus dramatiques préoccupe d'emblée les metteurs en scène, pour qui les réalités du monde contemporain doivent être livrées à la conscience des jeunes spectateurs. C'est ce qui conduit Maurice Yendt (du Théâtre des Jeunes Années de Lyon) à élaborer un théâtre post-brechtien, évoquant des thèmes de société au moyen de pièces-paraboles. D'autres vont privilégier la matière du conte, parce qu'elle donne accès immédiatement à l'univers de l'enfance et permet d'aborder de façon détournée les problématiques les plus difficiles (notamment celles de la violence et de la sexualité) ; les créations d'Olivier Py, dans les années 1990, puis de Joël Pommerat, dans les années 2000, s'inscriront dans cette direction esthétique, plaidant en outre pour la possibilité d'une rencontre entre un créateur du théâtre pour

↑
Alice et autres merveilles, texte de Fabrice Melquiot, mise en scène Emmanuel Demarcy-Mota. Photo © Jean-Louis Fernandez.

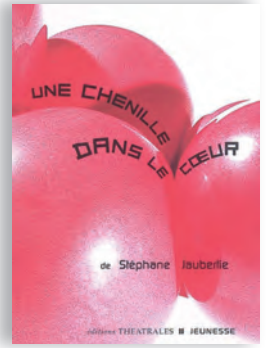
↓
Quelques titres du catalogue Heyoka Jeunesse.

tous, d'une part, et le jeune public, d'autre part – une idée qui s'est imposée à travers l'itinéraire du CDNEJ de Sartrouville, Heyoka, et fait désormais consensus.

L'expérience des CDNEJ a également favorisé la défense de la liberté « négative » du jeune spectateur, c'est-à-dire le fait de ne pas restreindre son horizon d'attente à des contenus jugés adaptés pour lui. L'influence d'un dramaturge comme Samuel Beckett s'est avérée particulièrement stimulante. Au Théâtre des Jeunes Années, on observe dans les années 1980 une contamination du répertoire jeune public par l'esprit du nouveau théâtre : Michel Dieuaide a mis en scène *Doucement, Billy, doucement*, reprise littérale de *Fragments de Théâtre I* de Beckett, ainsi que des textes d'auteurs européens contemporains (Paul Maar, Suzanne van Lohuizen) dont l'univers rappelle celui d'*En attendant Godot* ou de *Fin de partie*. L'entrée au répertoire de deux pièces d'Ahmed Madani au CDNEJ de Caen se situe dans la même mouvance[1]. Quant au théâtre de Philippe Dorin, il surgit au point de rencontre entre l'univers dépouillé et pessimiste, quoique teinté d'humour, d'un Beckett, et l'horizon imaginaire des contes. Comment peut-on expliquer cette résurgence dans le théâtre jeune public, quelque trente ans après le succès du théâtre de l'absurde ? Il est vrai que les protagonistes beckettiens, ces clochards-clowns mal fagotés qui n'arrivent pas à lacer leurs chaussures, se chamaillent et s'affublent de surnoms puérils, ont quelque chose à voir avec l'enfance. Mais surtout, les résonances existentielles propres à l'univers de Beckett vont donner du grain à moudre à des créateurs désireux de nouer avec l'enfant spectateur un dialogue théâtral qui, pour se rendre attentif à la vie, sache être en prise directe avec la question de la mort.

La gravité des thématiques abordées par le théâtre pour les jeunes se révèle à l'heure où se constitue le répertoire littéraire. Même si des initiatives éditoriales ont vu le jour dès les années 1980, témoignant d'un désir précoce de pérenniser les créations originales du spectacle jeune public, le théâtre n'est devenu un genre à part entière de la littérature de jeunesse qu'au tournant des années 1990-2000. Il fait d'ailleurs figure de cas particulier dans la mesure où son essor ne repose pas sur l'engagement des maisons d'édition jeunesse (à l'exception notable de L'École des loisirs, qui fut la première à défendre l'autonomie littéraire du texte théâtral), mais bien davantage sur celui des maisons d'édition spécialisées dans le théâtre contemporain. Les nouvelles collections confèrent une visibilité nouvelle aux dramaturges pour la jeunesse, qu'il s'agisse des auteurs « historiques » ou de ceux qui s'engagent, encouragés par leur maison d'édition, sur cette pente inattendue ; parallèlement à cela, un nouveau glissement affecte notre enfant protagoniste, qui troque son statut de spectateur contre celui de lecteur. En vérité, il s'agit moins d'une transformation que d'une hybridation, puisque l'enfant destinataire peut désormais être postulé à la fois comme un spectateur et comme un lecteur. Wajdi Mouawad parle d'une « intimité aveugle[2] » qui se crée entre l'auteur et l'enfant ; Joël Jouanneau, quant à lui, rêve le jeune spectateur dans une solitude radicale, « seul dans le noir avec pour seule compagnie le vaste monde éclairé par les rampes du plateau[3] ».

Figure incontournable des écritures jeune public, l'auteure québécoise Suzanne Lebeau assure que l'enfant est, tout autant que l'adulte, en quête de catharsis. En d'autres termes, il a besoin de voir sur scène des situations terribles et bouleversantes qui l'aideront à résoudre ses propres conflits psychiques. Un tel présupposé justifie sans doute l'âpreté des sujets développés par son théâtre, de l'inceste aux enfants soldats, ainsi que le soin avec lequel elle définit le point de vue des jeunes protagonistes, car c'est à travers eux que se jouera l'identification. De façon générale, la guerre, la mort, la violence morale et politique tendent à devenir des lieux communs dans l'univers littéraire qui se dessine à l'orée des années 2000. Dans ce contexte, le rôle de l'enfant personnage devient central à tous égards, son point de vue poétique parvenant seul à endiguer la noirceur du monde. Animé par un vouloir-vivre spinozien, il incarne le désir de persévérer dans son être, de croître, de poursuivre le chemin de vie même si celui-ci est vigoureusement entravé par des forces contraires. On trouve dans le répertoire jeunesse un nombre significatif d'enfants cassés, fragilisés dans leur corps. Dans *Une chenille dans le*



cœur, Stéphane Jaubertie imagine une enfant prisonnière d'un corset parce qu'elle n'a pas de colonne vertébrale ; l'expression de son désir de vivre, fervent et légitime, n'aura de cesse qu'il n'ait été entendu par le bûcheron, dont elle ne craint pas d'exiger le sacrifice (consistant à couper pour elle le dernier arbre de la forêt).

Si l'on constate une forte survivance de la fable (c'est-à-dire de la trame narrative) dans le théâtre jeune public, c'est parce que le parcours du jeune héros comporte bien souvent une dimension d'apprentissage. Nathalie Papin ou Karin Serres sont particulièrement sensibles aux crises que peuvent traverser les enfants, demeureraient-elles enfouies dans le secret de leur psychisme. La première cherche à résoudre ces conflits intimes en faisant vivre à ses personnages des expériences d'ordre symbolique. Noam, par exemple, protagoniste de *Camino,* est déprimé par un accident qui l'a laissé handicapé ; refusant de communiquer avec les autres, il va glisser à l'intérieur de son nombril pour y découvrir un univers métaphorique, reflet de sa propre existence empêchée : des murs auxquels il manque des pierres, une source qui ne coule pas beaucoup… En frayant un chemin à l'intérieur des désirs inconscients du protagoniste, Nathalie Papin veille à produire un effet de libération pour ce dernier. De son côté, Karin Serres emprunte volontiers les sentiers du paranormal : elle favorise chez ses jeunes personnages la recherche de solutions imaginaires frôlant de plus en plus le délire, mais qui ouvrent une voie à la reconquête de soi-même. Ludovic, que ses camarades de classe ont traité de « mongol », s'invente ainsi une identité de guerrier sur le modèle de Gengis Khan. La fuite dans l'imaginaire pourrait être irrémédiable ; la notion de risque, en tout cas, est déterminante. En adoptant l'enfant personnage, la littérature théâtrale se rend davantage sensible à la psychologie enfantine, à la progression délicate vers l'âge adulte et la connaissance de soi, au tissu des liens familiaux.

Être de papier, l'enfant protagoniste aspire naturellement à se manifester sur la scène. Il n'a pas attendu pour cela le répertoire francophone pour la jeunesse ! Sa première apparition majeure, datée de 1905, se fit sous les traits de Peter Pan — qui fut un personnage de théâtre avant de conquérir l'espace romanesque. Or, dans son œuvre dramatique, James Matthew Barrie faisait usage d'un abondant appareil didascalique. Au début de *Peter Pan,* une didascalie indique que Peter assiste à l'ouverture du rideau (« the blind », en anglais) ; si Peter en avait déjà vu un, il n'aurait pas manqué de l'appeler « the theatre curtain », ajoute aussitôt Barrie. Quelle merveilleuse remarque ! Si Peter n'utilise pas le terme technique approprié, mais un mot descriptif qui en vaut un autre, c'est bien parce qu'il se positionne face à l'univers théâtral en novice, tout comme le fait l'enfant spectateur. N'est-il pas fascinant de constater que, dans l'esprit de Barrie, l'enfant personnage et l'enfant spectateur ne faisaient qu'un ? Cette intuition théorique nous semble pointer immédiatement ce que l'histoire du théâtre jeune public n'a fait par la suite que confirmer, à savoir que l'enfant personnage tel que nous le connaissons aujourd'hui provient littéralement de la séance théâtrale, et que sa vie scénique, puis littéraire, est née de la rencontre avec l'enfant spectateur.

Au cours du XX^e^ siècle, les metteurs en scène ont régulièrement convoqué sur le plateau les grandes figures enfantines issues de la littérature de jeunesse : Alice, Mowgli, Tom Sawyer, le Petit Prince, Poil de Carotte… Comme les héros du conte, elles sont frappées du sceau de l'éternité, auréolées par le mythe. Pourtant l'incarnation scénique de l'enfant personnage n'a pas laissé de poser question aux artistes dans la mesure où, pour des raisons éthiques, le recours aux jeunes acteurs reste limité dans le théâtre professionnel. Dans les années 1990, le théâtre jeune public italien a élaboré de magnifiques

↑ *Contes d'enfants réels et contes à rebours* de Suzanne Lebeau. (École nationale de Théâtre du Canada).

stratagèmes pour éviter l'interprétation des rôles d'enfants par des comédiens adultes : la compagnie des Briciole est allée jusqu'à réaliser, de façon superbement maîtrisée, la capture scénique d'une enfant spectatrice ! Cependant la littérature théâtrale pour la jeunesse, telle qu'elle se développe aujourd'hui en France, rend indispensable l'incarnation de l'enfant protagoniste par un comédien adulte. Tout en l'inscrivant résolument dans le monde contemporain, les auteurs ont fait de lui un protagoniste de point de vue – en charge de la narration, ou situé au point de croisement des diverses perspectives subjectives élaborées par la fiction. Dès lors, le comédien qui s'empare du rôle doit mesurer avec lucidité le sentiment d'inadéquation qui étreint nécessairement le jeune spectateur à sa vue ; c'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt, à chaque fois renouvelé, de leur rencontre : l'enfant personnage n'existera pas à proprement parler sur la scène, mais se laissera saisir dans le territoire imaginaire créé par l'action conjointe, peu à peu négociée, entre le comédien (porteur des intentions du texte et de la mise en scène) et le spectateur (porteur de sa conscience d'enfant ou d'adolescent véritable).

Essayons, pour finir, de reposer la question : enfant personnage, d'où viens-tu ? Depuis que, dans les années 1960, tu racontas au magnétophone de Madame Dasté l'histoire de ce bébé qu'une dame avait mis dans son berceau – « mais elle a oublié de le sortir. Et quand il a eu trente ans, il était toujours 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 tout… » – on n'a pu interrompre le fil de tes métamorphoses… N'es-tu pas, à ton tour, serré aux entournures dans cette littérature théâtrale où nous nous réjouissons tant que tu t'ébattes aujourd'hui ? Tu ne saurais, au demeurant, rester en place, que ce soit sur un siège de théâtre ou entre les pages d'un livre. Alors, quelle échappatoire nouvelle nous promets-tu ? ●

1. Créées dans les années 1980, les pièces *Il faut tuer Sammy* et *Ernest ou comment l'oublier* appartiennent aujourd'hui à la collection Théâtre de L'École des loisirs. La seconde met en scène deux demoiselles fort âgées qui passent leurs journées à balayer la poussière accumulée et à évoquer le souvenir d'un passé lointain où elles étaient artistes de cirque ; elles se perdent dans la vaine attente du retour d'Ernest, l'élégant directeur de cirque dont elles sont amoureuses.

2. Voir Marie Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces*, Éditions Théâtrales, 2006, p. 318.

3. Joël Jouanneau, *Post-scriptum, aux sources d'une écriture*, Actes Sud-Papiers, 2012.