

# Théâtre jeune public :

## un répertoire s'affirme

par **Nicolas Faure\***

S'appuyant sur de nombreux exemples, Nicolas Faure étudie les tendances de l'écriture théâtrale contemporaine pour la jeunesse. Il analyse les diverses manières dont les écrivains cherchent à réinventer la relation entre l'auteur et un lecteur-spectateur invité à participer à la construction du sens.

Une première ambiguïté doit être levée : le répertoire destiné à être joué par des compagnies professionnelles d'adultes pour des publics d'enfants et de jeunes, n'est pas le même que celui destiné à être joué par des enfants acteurs, dans le cadre d'ateliers de jeu dramatique par exemple. Les textes destinés aux ateliers proposent souvent des distributions bien commodes à quinze ou vingt personnages (ce que les conditions économiques du théâtre professionnel rendent quasi impossible), et des situations et un langage malheureusement le plus souvent stéréotypés. En revanche, beaucoup de pièces pour jeune public ont déjà été créées dans des conditions professionnelles, même si elles sont rarement reprises par d'autres metteurs en scène. Et rien n'empêche que le « théâtre à lire », destiné au jeune public et non aux jeunes acteurs, ne devienne aussi un « théâtre à jouer »<sup>1</sup> par ces jeunes lecteurs, entre copains ou en atelier.

Deuxième ambiguïté : le jeune public doit-il être séparé du tout public ? La crainte du ghetto sclérosant a longtemps dissuadé les compagnies travaillant en

\*Nicolas Faure, professeur de Lettres, enseigne en option Théâtre Expression dramatique. Il est auteur d'une thèse de doctorat en Arts du spectacle intitulée : *De jeune public à tout public : analyse du répertoire théâtral francophone pour la jeunesse.*

direction du jeune public, le plus souvent à partir de créations collectives, de laisser des traces écrites de leur activité. Mais après l'euphorie des années soixante-dix, le théâtre jeune public, comme le théâtre général, opère progressivement un retour au texte, à une « parole travaillée par l'écriture »<sup>2</sup>. Ce retour reste limité : on peut évaluer approximativement à seulement un quart de la production annuelle les spectacles construits à partir de textes édités (dont beaucoup sont d'ailleurs des textes classiques).<sup>3</sup>

Alors, le répertoire jeune public comme phénomène marginal ? Pas si l'on regarde la multiplication des titres dans les catalogues d'éditeurs, et la singularité des écritures. Difficile d'estimer le nombre de pièces publiées aujourd'hui (300 ? 400 ?), mais on peut y ajouter les textes édités en Belgique ou au Québec (100 ? 200 ?), pays qui se sont souvent intéressés plus tôt que nous à ce répertoire.

En fait, l'édition du théâtre pour la jeunesse semble avoir opéré la même mutation que la littérature d'enfance et de jeunesse trente ans plus tôt. À la relation entre un auteur enseignant et un spectateur enseigné se substitue le risque de la rencontre, possible mais pas certaine, entre deux individus : un créateur adulte singulier et un enfant qui participe à la construction du sens. C'est la fin des certitudes, la recherche de nouvelles formes, parfois déroutantes, pour réinventer la relation entre l'auteur et le spectateur.

### **Nouveaux auteurs, nouveaux éditeurs, nouvelles thématiques**

Historiquement, les premiers auteurs pour la jeunesse à publier régulièrement leurs pièces sont d'abord des praticiens, militants du théâtre pour enfants, comé-

diens ou metteurs en scène, comme Maurice Yendt, René Pillot ou Bruno Castan. Au Québec, des auteurs comme Suzanne Lebeau et Jasmine Dubé sont aussi comédiennes ou dirigent des compagnies.

S'y ajoutent aujourd'hui des auteurs de littérature de jeunesse, comme Philippe Dorin ou Anne Sylvestre, et des dramaturges et metteurs en scène pour public « général » qui se sont laissés tenter par l'aventure, comme Catherine Anne, Eugène Durif, Joël Jouanneau ou Olivier Py. Jean-Claude Grumberg vient de publier son quatrième texte pour la jeunesse, et il avoue : « La joie que m'ont procurée les trois précédents à travers de multiples rencontres avec des élèves et leurs instituteurs m'incite à me dire que ce n'est sans doute pas la dernière. »<sup>4</sup>

Cette ouverture, cette variété des parcours a été rendue possible par le renouvellement des éditeurs. Alors que l'édition se limitait à quelques revues plus ou moins liées aux CDNEJ<sup>5</sup>, comme la revue de l'ATEJ (Association Théâtre Enfance Jeunesse), La Fontaine Éditions ou *Les Cahiers du soleil debout*, Dominique Bérody crée en 1987 Très Tôt Théâtre, aujourd'hui disparu, qui entendait publier un « théâtre d'auteur » à l'instar du « cinéma d'auteur »<sup>6</sup>.

Cette reconnaissance se confirme lorsque L'École des loisirs crée une collection Théâtre en 1995, dirigée par Brigitte Smadja, aujourd'hui la plus productive. Bien plus, des éditeurs spécialisés non plus en jeunesse mais en théâtre ouvrent des collections pour le jeune public : Actes Sud-Papiers s'associe avec le CDN de Sartrouville en 1999 pour créer Heyoka Jeunesse, Théâtrales lance « Théâtrales Jeunesse » en 2000 et reprend une partie du catalogue de Très

Tôt Théâtre, L'Arche poursuit sa collection Théâtre Jeunesse depuis trois ans. En Belgique, Émile Lansman s'est depuis longtemps intéressé au jeune public, et il s'est notamment associé avec le Théâtre des Jeunes Années, CDNEJ de Lyon dirigé par Maurice Yendt, pour continuer sa revue *Les Cahiers du soleil debout*. Au Québec, des éditeurs variés comme VLB, Lanctôt, Léméac, Québec / Amérique proposent plus ou moins régulièrement de nouveaux textes jeune public.

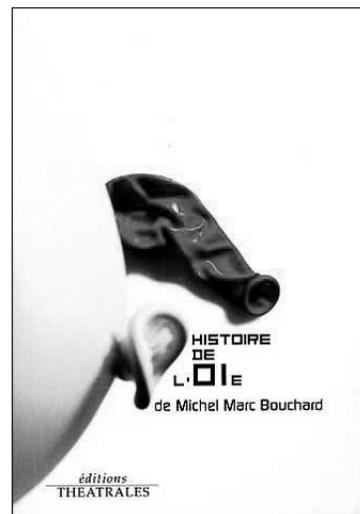
La diversité des auteurs et des éditeurs favorise alors le renouvellement des écritures. La structure des pièces ou les thèmes abordés contredisent la piètre image que quelques productions de médiocre qualité continuent à donner de ce secteur. Sur un corpus analysé de 130 pièces, seule la moitié met en scène des personnages d'enfants, et seul un tiers utilise le merveilleux.<sup>7</sup> Si les thèmes liés à l'enfance et à l'adolescence restent majoritaires (l'amour, la croissance, le jeu, l'identité), on trouve aussi des problématiques plus larges comme la mort, la solitude, la mémoire. Les auteurs délaissent peu à peu la volonté pédagogique pour tenter de partager ce qui les touche.

### S'émanciper de la relation entre enseignant et enseigné

Un texte fameux de Maurice Yendt, *Histoire aux cheveux rouges*<sup>8</sup>, dont les différentes mises en scène ont été unanimement saluées, témoigne bien à la fois de la volonté de proposer une œuvre personnelle ouverte, et de la tentation de délivrer un message univoque qui ne laissera que peu de place à l'interprétation. Amer émigre du pays rouge vers le pays bleu et se heurte à l'hostilité des habitants. La généreuse dénonciation du



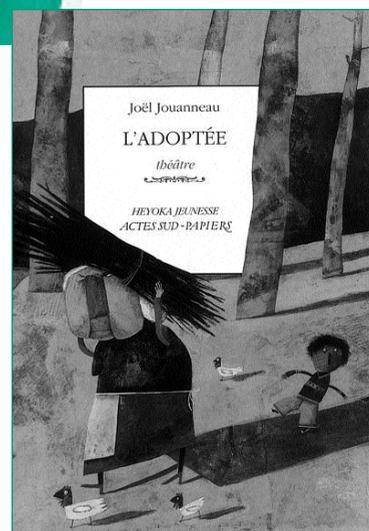
*Dans ma maison de papier, j'ai des poèmes sur le feu*, de Philippe Dorin, dans la collection Théâtre de L'École des loisirs



*Histoire de l'oe*, de Michel Marc Bouchard, Théâtrales Jeunesse



*La Jeune fille, le Diable et le Moulin*, d'Olivier Py. Dessin d'Olivier Py



*L'Adoptée*, de Joël Jouanneau chez Actes-Sud-Papiers/Heyoka Jeunesse

racisme tend vers l'inventaire, tant les personnages secondaires se trouvent représentatifs et limités, du moins dans le texte, à cet usage : le passeur est exploiteur, le douanier méprisant, les voisins bourrés de préjugés, etc. L'auteur semble verrouiller le sens, pour être sûr que le jeune spectateur comprendra la transposition. Mais dans le même temps, les personnages principaux plus ambigus s'échappent à la fin vers un avenir incertain, et surtout le pays bleu fournit l'occasion d'une invention verbale, le langage bleu (« blouze, c'est tellement plus bleu [que douze] ! »), qui détache totalement la société fictive de son modèle réel.

Beaucoup de textes, notamment des années quatre-vingt, semblent ainsi osciller entre liberté d'interprétation et œuvre didactique. Le poids des décideurs économiques, institutions et enseignants, n'y est sans doute pas étranger. Certains auteurs, comme Bruno Castan, assument la dénonciation par effet de montage : *Neige écarlate*<sup>9</sup> alterne les scènes d'une sitcom avec des adaptations de conte, sans aucun commentaire. Si la comparaison se fait évidemment à l'avantage du conte, tant la sitcom paraît plate, l'auteur laisse néanmoins au spectateur la possibilité de tirer le sens lui-même, et éventuellement de ne pas souscrire à la conclusion suggérée.

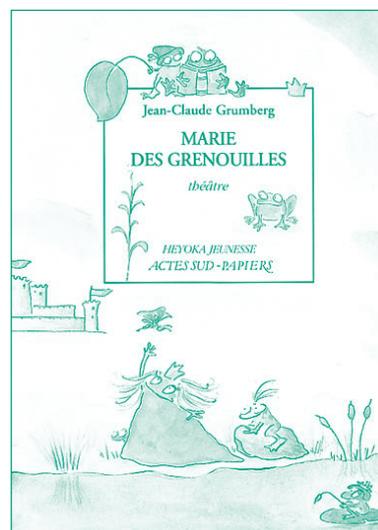
Un personnage récurrent, le bougon au grand cœur, révèle bien la modification du statut de l'adulte. Cette figure, proche de la marraine des contes, apparaît dans une vingtaine de textes : bourru mais bienveillant, il n'appartient pas à la cellule familiale, et joue ainsi les médiateurs entre le personnage d'enfant et le monde. Mais il apporte rarement la résolution de l'intrigue. La domestique



*Ce qui couvre derrière la montagne,*  
de Maurice Yendt.  
Théâtre des Jeunes Années

*Neige écarlate,*  
de Bruno Castan  
Théâtrales Jeunesse

*Marie des Grenouilles,*  
de Jean-Claude Grumberg  
chez Actes-Sud-Papiers/  
Hekoya Jeunesse



Fiévrotte, dans *La Fée mère*<sup>10</sup> de René Pillot, sert seulement d'intermédiaire entre la petite fille et sa fée farfelue de mère. Chez Joël Jouanneau, dans *Dernier rayon* comme dans *L'Adoptée*<sup>11</sup>, un personnage solitaire plus âgé aide un enfant adopté à grandir, mais sur un temps très court.

Restent quelques moments de tendresse, d'intimité partagée entre un enfant et un adulte. M. Wreck et la Buandière, qui s'occupent des enfants dans *Petit Navire*<sup>12</sup>, de Normand Chaurette, ne parviendront pas à guérir leur mère, mais ils aideront à accepter sa mort. L'adulte se trompe, a sommeil, comme dans *Petit Monstre*<sup>13</sup>, de Jasmine Dubé : le requin mangeur d'orteils, le fantôme sous les couvertures, ou le jus de fruits renversé sont autant de tentatives de l'enfant pour que son père s'occupe de lui. On se fâche et on se console, on culpabilise quand l'enfant livré à lui-même fait des blagues au téléphone.

L'adulte même bienveillant peine à comprendre l'enfant. Il choisit donc une posture de partenaire complice plutôt que de maître, au sein d'un échange mutuel.

### L'adaptation de conte : un défi

De même, les auteurs utilisent de plus en plus le matériau du conte comme prétexte à réécriture personnelle, plutôt que comme garant supposé de l'adhésion du jeune public. Entre pastiche et parodie, Catherine Anne mélange « le Petit Poucet », « Peau d'âne » et « Hansel et Gretel » dans *Ah la la ! Quelle histoire*<sup>14</sup>. René Pillot resitue l'intrigue de « Cendrillon » dans le Nord de la France minière du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Dans *Marie des grenouilles*<sup>16</sup>, de Jean-Claude Grumberg, on embrasse grenouilles et crapauds à tour de bras pour dénicher de toute urgence un prince de secours.

Véritable palimpseste, le conte permet de travailler sur une culture commune à l'auteur et au spectateur, pour porter une nouvelle parole. Philippe Dorin et Bruno Castan malmènent la temporalité des contes dans *En attendant le Petit Poucet et Coup de bleu*<sup>17</sup> (d'après « Barbe bleue ») pour parler à leur façon de la solitude ou de la cruauté. Avec *L'Ogrelet*, Suzanne Lebeau raconte la lutte d'un petit d'ogre contre sa nature de monstre, et dans ce monde fantasmé du conte (« Une maison dans les bois, comme on l'imagine dans les contes »<sup>18</sup>), chacun reconnaît sa lutte contre ses propres démons.

### Des personnages complexes

En abandonnant les recettes et les certitudes, l'auteur prend donc le risque d'un texte qui ne plaira pas. Mais il s'autorise la liberté et la complexité : tout, dans le texte, ne sera pas nécessairement consensuel ni compris. Il permet ainsi au jeune spectateur de construire son interprétation personnelle, plus ou moins guidée par l'œuvre.

La fable et les personnages s'entourent alors de zones d'ombre. Les adultes ont souvent des comportements un peu enfantins, qui les rendent à la fois touchants et inquiétants, familiers et étrangers. Dans *Mamie Ouate en Papoâsie*<sup>19</sup>, Joël Jouanneau met en scène une personne de petite taille et un géant noir sur une île déserte qui apprennent à se connaître, s'aiment et se chamaillent, finissent par se tuer pour se manger. Eugène Durif caricature dans *Têtes farçues*<sup>20</sup> les conflits politiques au sein du Front National, et fait de ses personnages de sales gosses bêtes et méchants. Dans *Méhari et Adrien*<sup>21</sup>, d'Hervé Blutsch, deux jeunes adultes semblent jouer à

rouler en side-car, mais le spectateur confond peu à peu réel et fiction, jusqu'au drame.

De même, les personnages d'enfants ne sont plus de jeunes héros auxquels s'identifier, triomphant des difficultés grâce à une résolution merveilleuse. Ils subissent la violence du monde, avec pudeur, courage et souvent incompréhension. Dans *Salvador, la montagne, l'enfant et la mangue*<sup>22</sup>, Suzanne Lebeau raconte l'amour et la tendresse au sein d'une famille sud-américaine, malgré les difficultés économiques et politiques. Dans *Histoire de l'oie*<sup>23</sup>, de Michel-Marc Bouchard, un petit garçon s'invente un dialogue avec une oie pour évoquer, toujours par allusions, les coups reçus par ses parents. Dans le très poétique *Pont de pierres et la peau d'images*<sup>24</sup>, de Daniel Danis, un chœur d'enfants et deux coryphées racontent leur longue errance à travers le monde, toujours poussés plus loin par la guerre et la violence.

Les personnages d'adolescents, quant à eux, tendent souvent vers la situation limite : une jeune fille rêve d'amants égorgés dans *Les Débutantes*<sup>25</sup>, de Christophe Honoré. La narratrice de *Je m'appelle Non*<sup>26</sup>, de Liliane Atlan, retrouve dans sa nièce l'adolescente anorexique qu'elle était. Mais la forme met souvent à distance l'effet miroir : mélange de récit et de drame, passages poétiques dans *L'Été des mangeurs d'étoiles*<sup>27</sup> de Françoise du Chaxel, ou fragmentation des points de vue dans *Jusqu'aux os*<sup>28</sup> d'Alain Fournier (trois jeunes gens cohabitent dans une cave transformée en chambre, se cherchent une identité, la trouvent parfois). Il ne s'agit pas seulement de trouver « le reflet exacerbé de [sa] propre histoire », comme l'écrit

Denise Escarpit<sup>29</sup> au sujet des biographies du type *Moi, Christiane F.* Il s'agit plutôt de trouver la forme qui permettra à l'auteur, sans démagogie ni paternalisme, de parler de ce qui le touche chez l'adolescent, en ménageant des zones d'ombre.

### Des formes de plus en plus ouvertes, mais toujours cohérentes

La recherche de nouvelles formes constitue en effet l'une des principales caractéristiques de l'écriture contemporaine, pour le jeune public comme pour le public général. Mais alors que le sens se dilue parfois dans le théâtre contemporain, il s'obstine à persister dans le théâtre pour la jeunesse, à travers quelques caractéristiques qui pourraient fonder ce nouveau répertoire comme une richesse et non plus comme un manque : écrire pour les plus jeunes contraint de se renouveler, tout en restant compréhensible.

Les textes du « silence » jouent ainsi sur un subtil équilibre entre le dit et le non-dit, le montré et le suggéré. *Pacamambo*, de Wajdi Mouawad et *Mathieu trop court, François trop long*<sup>30</sup> de Jean-Rock Gaudreault traitent tous deux de la maladie et de la mort, mais sans aucun discours édifiant. Le mélange de tendresse et de gravité, les contradictions entre le discours et le comportement des personnages se contentent de suggérer toute une souffrance intérieure, en laissant le spectateur libre de l'interpréter à sa guise. Les auteurs trouvent une forme à la fois ouverte et accessible pour évoquer un thème difficile.

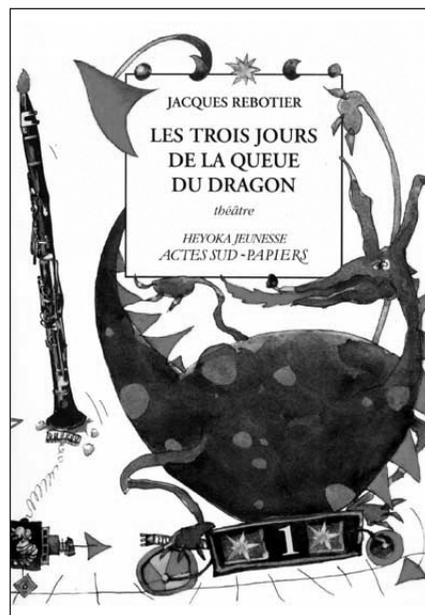
Le jeu sur la langue, autre caractéristique du secteur, tient moins de l'image complaisante de l'enfant poète que d'une opportunité : puisque l'enfant aime jouer sur les mots, l'écrivain invente sou-

vent une nouvelle langue. Nombreux sont les textes qui accumulent jurons comiques, jeux de mots ou vocabulaire rare, jouant ainsi sur le pouvoir d'évocation de la langue. Les quatre pièces d'Yves Lebeau, *C'est toi qui dis, c'est toi qui l'es*, mettent en scène une famille qui joue aux questions / réponses : « Qui dit Tu m'prends ? / Le temps. »<sup>31</sup> Le texte dramatique s'ouvre en travaillant son propre matériau, mais il reste ludique et compréhensible.

Enfin, beaucoup de pièces pour la jeunesse utilisent différents supports : théâtre d'acteurs, mais aussi marionnettes, théâtre d'ombres, musique ou récit. Dans *Bouli Miro*<sup>32</sup>, de Fabrice Melquiot ou *Ma Famille*<sup>33</sup>, de Carlos Liscano, on alterne la narration au passé avec le dialogue au présent. Philippe Martone, dans *L'Âme de l'A*<sup>34</sup>, confond encore plus les codes en supprimant les noms de personnages : un flot continu de paroles raconte et joue l'excursion d'un groupe d'enfants dans un immeuble voué à la démolition. Jacques Rebotier lui-même ne sait comment présenter sa pièce *Les Trois jours de la queue du dragon*<sup>35</sup> : « Une conférence ? Ratée ? Une circonférence ? Du cirque ? » Un conférencier accompagné de quatre clarinettes présente une allocution sur le dragon, avec tout ce qui fait le propre de ce type de discours : avertissement au lecteur, notes de la rédaction, schémas, définitions, et même labyrinthe et mots fléchés ! Ces formes hybrides, apparemment non taillées pour la scène, témoignent bien d'un désir de renouvellement qui, sans nécessairement perdre le sens, viennent en tout cas solliciter toutes les ressources du théâtre, interroger le metteur en scène.

Tant que le texte demeurait consensuel, il était peut-être moins susceptible d'intéresser d'autres metteurs en scène. Maintenant qu'il se singularise, il participe davantage à la construction d'un répertoire, car il vient interroger la scène et le spectateur, au lieu d'apporter des réponses : « les mots employés ne sont que les révélateurs d'une histoire qui n'est pas écrite, qui est entre les lignes, celle que chacun se raconte en silence dans sa tête »<sup>36</sup>, écrit Philippe Dorin.

Si le répertoire garde une certaine spécificité, notamment dans la récurrence des contes ou des personnages d'enfants, il l'utilise comme une richesse, une contrainte productive : le désir d'apporter à ce spectateur « incandescent », pour reprendre le mot de Catherine Anne, un souvenir, un feu d'artifice théâtral. Toutes les formes deviennent possibles : dialogue, monologue, hybridation. Écrire du théâtre pour la jeunesse demande aujourd'hui un subtil équilibre entre singularité et intelligibilité.



1. Comme l'indique Françoise du Chaxel, dans sa présentation de la collection Théâtrales Jeunesse : « Des textes à lire, à dire, à écouter, à jouer ».
2. Jean-Claude Lallias, « Un théâtre des enfances partagées » in *Théâtre aujourd'hui* n°9, « Théâtre et enfance : l'émergence d'un répertoire », CNDP, 2005, p.5.
3. Estimation à partir de la revue *Théâtre en France*, publiée par l'ATEJ, qui a pendant près de vingt ans tenté de recenser les spectacles jeune public.
4. Jean-Claude Grumberg, postface à *Pinok et Barbie*, Heyoka Jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2004, p.61.
5. Six Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse sont créés en 1979 et 1980.
6. « Pour affirmer l'existence d'un théâtre d'auteur pour la jeunesse à l'image peut-être du cinéma d'auteur des années soixante. Pour garder la mémoire du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en inscrivant de nouveaux noms au répertoire de la littérature dramatique. » postface de chaque édition.
7. Nicolas Faure : *De jeune public à tout public : analyse du répertoire théâtral francophone pour la jeunesse*, thèse de doctorat en Arts du spectacle dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, Paris III, 2004, p.12.
8. Maurice Yendt : « Histoire aux cheveux rouges », *Les Cahiers du Soleil Debout*, n°13, Lyon, 1980.
9. Bruno Castan : *Neige écarlate*, Très Tôt Théâtre, 1994 ; réédité chez Théâtrales, 2002.
10. René Pillot : *La Fée mère*, L'École des loisirs, 1997.
11. Joël Jouanneau : *Dernier rayon*, L'École des loisirs, 1998 et *L'Adoptée*, Heyoka Jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2003.
12. Normand Charette : *Petit navire*, Heyoka Jeunesse, Actes Sud-Papiers, 1999.
13. Jasmine Dubé : *Petit monstre*, Léméac, Coll. Théâtre pour enfants, Montréal, 1993.
14. Catherine Anne : *Ah la la ! Quelle histoire !*, Actes Sud-Papiers, 1995.
15. René Pillot : *Cendres... Cendrillon*, La Fontaine, collection Dialogues, Lille, 1993.
16. Jean-Claude Grumberg : *Marie des grenouilles*, Heyoka Jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2003.
17. Philippe Dorin : *En attendant le petit Poucet*, L'École des loisirs, 2001 et Bruno Castan : *Coup de bleu*, Théâtrales Jeunesse, 2001.
18. Suzanne Lebeau : *L'Ogrelet*, Lanctôt, Collection Théâtre, Outremont, 2000, p.8. réédité chez Théâtrales en 2003.
19. Joël Jouanneau, Marie-Claire Le Pavec : *Mamie Ouate en Papoâsie*, Actes Sud-Papiers, 1989.
20. Eugène Durif : *Têtes farçues*, L'École des loisirs, 2000.
21. Hervé Blutsch : *Méhari et Adrien*, Théâtrales Jeunesse, 2001.
22. Suzanne Lebeau : *Salvador, la montagne, l'enfant et la mangue*, Théâtrales Jeunesse, 2002.
23. Michel Marc Bouchard : *L'Histoire de l'oie*, Théâtrales Jeunesse, 2001 [Léméac 1991].
24. Daniel Danis : *Le Pont de pierres et la peau d'images*, L'École des loisirs, 1996.
25. Christophe Honoré : *Les Débutantes*, L'École des loisirs, 1998.
26. Lilliane Atlan : *Je m'appelle Non*, L'École des loisirs, 1998.
27. Françoise Du Chaxel : *L'Été des mangeurs d'étoiles*, Très Tôt Théâtre, 1994.
28. Alain Fournier : *Jusqu'aux os*, VLB Éditeur, coll. Jeune théâtre, Montréal, 1994.
29. Denise Escarpit et alii : *La Littérature d'Enfance et de Jeunesse*, Hachette Jeunesse, 1988, p.134.
30. Wajdi Mouawad : *Pacamambo*, Heyoka Jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2000 et Jean-Rock Gaudreault : *Mathieu trop court, François trop long*, Lansman, Coll. Nocturnes théâtre, Morlanwelz, 1997.
31. Yves Lebeau : *C'est toi qui dis, c'est toi qui l'es*, Théâtrales Jeunesse, 2001, p.12.
32. Fabrice Melquiot : *Bouli Miro*, l'Arche, Collection Théâtre Jeunesse, 2002.
33. Carlos Liscano : *Ma Famille*, Théâtrales Jeunesse, 2001.
34. Philippe Martone : *L'Âme de l'A*, Les Cahiers du Soleil debout, Lansman, sl, 2002.
35. Jacques Rebotier : *Les Trois jours de la queue du dragon*, Heyoka Jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2000.
36. *Théâtre aujourd'hui* n° 9, « Théâtre et enfance : l'émergence d'un répertoire », CNDP, 2005, p.18.