

Voix bruissantes et papier froissé

L'étonnante floraison de deux œuvres théâtrales pour l'enfance

par Sibylle Lesourd*

La création et l'édition de théâtre pour la jeunesse en France sont aujourd'hui florissantes et éclectiques. Il était intéressant de revenir sur les étapes de leur développement depuis les années 1970 et sur les interactions particulières entre écriture théâtrale et mise en scène pour le jeune public. Le pari est tenu dans cet article qui donne à voir la trajectoire de deux auteurs majeurs du répertoire contemporain : Suzanne Lebeau et Philippe Dorin. L'analyse comparée de quelques-unes de leurs pièces, les réflexions sur leurs mises en scène permettent d'entrer dans les coulisses de la création de leur oeuvre.

* Sibylle Lesourd est doctorante en littérature à l'université de Paris IV, et chroniqueuse pour le site www.theatre-enfants.com

À l'heure où l'écriture théâtrale pour la jeunesse s'affirme, à tel point qu'on peut parler aujourd'hui de l'édification d'un répertoire, on est amené à se demander s'il existe des auteurs pour qui ce type de production correspond à un véritable positionnement artistique, doublé d'un engagement dans la durée. Nous projetons de braquer l'analyse sur deux auteurs de théâtre contemporain pour la jeunesse, Philippe Dorin et Suzanne Lebeau, qui tous deux ont fait le choix depuis vingt à trente ans d'engager toute – ou quasi toute – leur démarche de création en direction du jeune public. Auteurs prolifiques et spécialistes, donc, leurs écritures extrêmement différentes ont ceci de commun qu'elles assument pleinement l'adresse à un destinataire. Nous chercherons à montrer en quoi leur œuvre témoigne d'une personnalité artistique cohérente, porteuse d'un projet continu et orienté par ce choix de l'écriture pour l'enfance.

Nos deux auteurs sont arrivés dans le paysage théâtral à une période précise de l'évolution historico-culturelle du théâtre pour le jeune public : celle des années 1970-1980, marquée en France par les mouvements de 1968 – et, au Québec, par ceux de la Révolution tranquille – et traversée par un ensemble de réflexions pédagogiques, liées aux matières d'éveil à l'école. Ces années correspondent à un bouillonnement de la création théâtrale pour l'enfance et, dans le même temps, à une prise de conscience criante de l'insuffisance de son répertoire. C'est donc une époque où, dans le milieu théâtral, on s'improvise auteur par nécessité... ou par hasard. Suzanne Lebeau est comédienne au Québec : sincèrement enthousiasmée par la relation au public d'enfants, elle est choquée par la médiocrité des textes qu'on leur propose, et se tourne vers l'écriture en 1975. L'arrivée rapide de son théâtre en France s'explique par le succès rencontré par le spectacle « Une lune entre deux maisons », présenté par les comédiens québécois aux RITEJ¹ de 1983. C'est l'un des tout premiers textes destinés à la petite enfance ; en tant que tel, il trouve un écho important, emporte l'adhésion des spécialistes, et le Théâtre La Fontaine de Lille s'en empare aussitôt pour en proposer une récréation. Le rôle des Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse, nouvelles structures qui se voient confier une mission de création et de recherche en direction du jeune public, est donc tout à fait déterminant. Ainsi Philippe Dorin, jeune animateur culturel, se trouve embarqué dans l'aventure du TJP (Théâtre Jeune Public) de Strasbourg, nouvellement créé, pour répondre à la commande d'écriture que lui fait le metteur en scène Éric de Dadelsen en 1979.

« Il fallait bien que quelqu'un le fasse », argue-t-il, à une époque où le plaisir de l'écriture se révèle à lui plutôt à travers l'écriture de contes. Il va mettre un certain temps à apprivoiser sa propre dramaturgie...

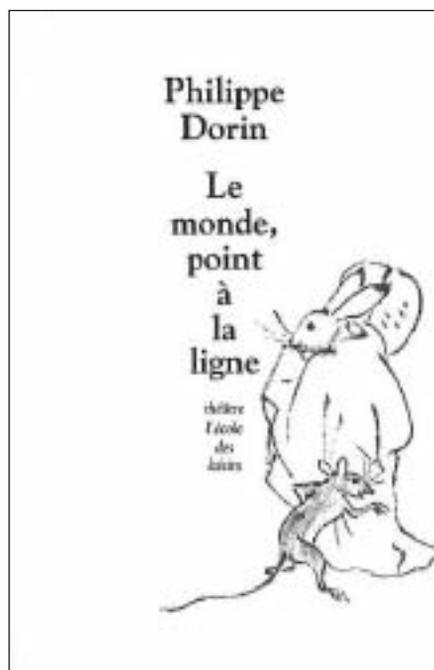
Hasard ou nécessité, il n'empêche que le trajet artistique se poursuit, et trouve une certaine pérennité pour chacun des deux auteurs dans l'établissement d'une connivence artistique avec un metteur en scène : Suzanne Lebeau rencontre très tôt dans son parcours Gervais Gaudreault, avec qui elle fonde une compagnie théâtrale, le Carrousel, à Montréal ; en 1994, Philippe Dorin crée avec Sylviane Fortuny à Paris la compagnie Pour Ainsi Dire. Cette pratique du tandem entre un auteur et un metteur en scène est propice à la constitution d'une identité artistique. Ainsi Sylviane Fortuny, très intéressée par l'approche scénographique, permet à Philippe Dorin d'orienter son écriture à la frontière du théâtre et des arts plastiques.

La durabilité de ces expériences entraîne peu à peu une reconnaissance, y compris sur le terrain littéraire. Les textes, d'abord réduits à la confidentialité, vont être mis en lumière par l'édition. En France, le phénomène éditorial du théâtre pour la jeunesse s'est amorcé à la fin des années 1980, et a pris un grand élan à l'orée des années 2000, d'abord avec L'École des loisirs (maison d'édition jeunesse), puis avec l'entrée dans le secteur des maisons spécialisées dans l'édition théâtrale. Or le premier geste de L'École des loisirs, en 1998, est d'alimenter sa collection naissante en publiant certains textes créés dans les dix dernières années : elle s'approprie ainsi, sous un nouveau titre, *Sacré silence*, l'un des tout premiers textes théâtraux de Philippe

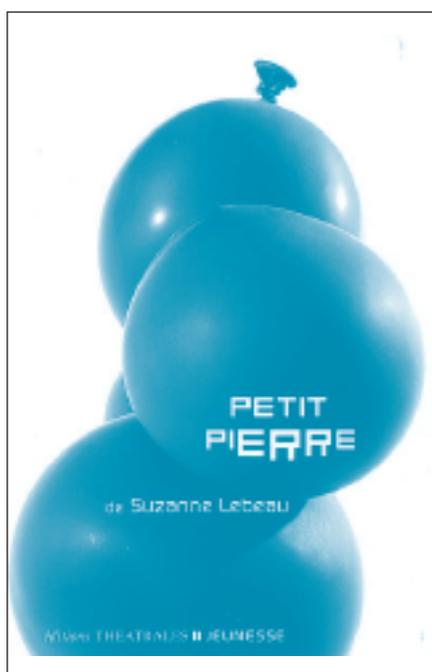
Dorin écrits pour le TJP, qui s'appelaient alors « Ram-Dam et le Miroir sonore ». Par la suite, L'École des loisirs publiera tous les nouveaux textes de Dorin. Quant aux Éditions Théâtrales, elles jouent un grand rôle de découvreur vis-à-vis de Suzanne Lebeau, déjà publiée au Québec, en éditant bon nombre de ses textes au cours des années 2000 – d'abord avec retard, et désormais en suivant le rythme de ses créations. Elle est aujourd'hui, sans contestation possible, l'auteur mascotte de la collection Théâtrales Jeunesse. Cette existence littéraire a plusieurs conséquences : désormais, les textes de théâtre peuvent atteindre leur destinataire, l'enfant, par le biais de la lecture, en particulier lorsque celle-ci est encouragée en milieu scolaire ; de plus, l'accessibilité plus grande de ces textes rend leur réappropriation plus facile, et nombreuses sont aujourd'hui les créations par des compagnies professionnelles des pièces de Philippe Dorin et de Suzanne Lebeau. Là encore, leurs chances d'atteindre les oreilles enfantines sont décuplées.

Leur démarche de création

Mais justement, en quoi l'écriture de nos deux auteurs est-elle guidée par la conscience d'un destinataire enfant ? Pour Suzanne Lebeau, le souci de la réception est au cœur de sa pratique théâtrale, dès l'origine. C'est lui qui détermine son passage à l'écriture. Dans l'« Itinéraire d'auteur » que lui a consacré *la Chartreuse*, elle raconte sa fascination pour le public des enfants. Tandis qu'elle avait le sentiment de jouer des niaiseries, au Théâtre Soleil, elle écoutait de toute son âme les réactions enfantines, à l'affût des signes de leur intelligence et de leur réceptivité si



Philippe Dorin : Le Monde, point à la ligne, L'École des loisirs (Théâtre)



Suzanne Lebeau : Petit Pierre, Éditions Théâtrales (Théâtrales Jeunesse)

particulière. Elle ne supportait pas les messages simplistes qui leur étaient proposés, mais en revanche elle était saisie par l'efficacité des mécanismes de participation, et par la pertinence d'un théâtre fondé sur « la chaleur et la force de la relation avec le public »². Son écriture théâtrale, directement marquée par son expérience de comédienne, est donc à l'origine nourrie du théâtre de participation : c'est particulièrement visible dans « Une lune entre deux maisons », où les personnages peuvent s'adresser directement au public, pour accompagner les jeunes enfants dans leur suivi du spectacle. Néanmoins cette première influence s'atténue dans les pièces suivantes. Mais elle ne renonce pas pour autant au contact avec les enfants. Son travail se nourrit d'animation. On sait qu'elle a étudié de près le travail de Catherine Dasté, pionnière incontestée du théâtre pour le jeune public : elle connaissait fort bien la méthode de création initiée par celle-ci dans les années 1960, incluant une phase de travail partagé avec les enfants, destinée à recueillir les éléments d'imaginaire qui seraient le matériau de l'histoire à écrire ; la phase de composition, elle, était du ressort de l'écrivain. Suzanne Lebeau procède un peu différemment : sa démarche consiste dans un va-et-vient permanent entre le silence de la page et la rencontre avec les enfants. Si elle cherche à retracer son évolution personnelle, Suzanne Lebeau indique qu'au début, lorsqu'elle recherchait une thématique de spectacle, elle se préoccupait davantage de ce qui singularise le jeune public, ce qui le distingue de l'adulte (soit par l'observation, soit en interrogeant directement les enfants) ; aujourd'hui, elle part de sujets qui la touchent personnellement, parce qu'ils

portent des enjeux universels, et ensuite elle cherche les moyens de concerner les enfants avec cela : en effet son expérience l'a convaincue que l'imaginaire enfantin est, tout autant que le nôtre, en quête de catharsis. Pour *Salvador*, par exemple, voulant écrire l'histoire d'un enfant d'Amérique du Sud, elle s'est d'abord nourrie de ses impressions personnelles de voyage ; puis elle a pris en compte l'absence spontanée de compassion chez les enfants du Nord rencontrés en ateliers, leur manque de goût pour les anti-héros, et elle en a tiré des leçons pour choisir le personnage qui serait au centre de l'histoire : non pas José, le frère aîné qui se sacrifie pour le bien de la famille, mais Salvador, l'enfant de l'espoir, celui qui sera probablement sauvé par son accès à l'instruction.

Pour Philippe Dorin, la relation avec l'enfant destinataire est assez paradoxale. Il affirme souvent que son écriture n'est pas bien comprise par les enfants, et que, s'il écrit manifestement pour eux, il n'est pas sûr qu'il rencontrera leur intérêt. Du reste, malgré sa grande humilité, Philippe Dorin aime assez la provocation : en mai 1988, lors du colloque national « L'écriture en question », il affirme ne pas aimer particulièrement les enfants, et même éprouver une forme de méfiance à leur égard. Plus tard, il déclarera écrire pour un seul enfant, celui qui se trouve interpellé par ses textes. Il ne s'agit pas d'élitisme, mais sans doute d'une forme de revendication concernant le droit de ne pas faire l'unanimité. Néanmoins, sur de telles bases, pourquoi leur adresser la quasi-totalité de sa production théâtrale ? En réalité, c'est d'une façon très profonde, au cœur

même de son écriture, que Philippe Dorin rejoint l'enfance : une écriture qui apprend à tout réduire à l'essentiel, en empruntant aux enfants les formes de leurs jeux, pour constituer la base d'une dramaturgie singulière. Un tournant décisif se joue en 1994 : à cette époque, Philippe Dorin se sent dépassé par l'écriture ; il s'agit d'aborder le rêve de l'écrivain par d'autres moyens, en utilisant les mêmes outils que lui, comme le papier et l'encre bleue, dans une recherche dont les mots sont absents. Il trouve en Sylviane Fortuny une complice idéale pour froisser et déployer, tremper, déchiffrer, suivre un fil continu de métamorphoses, dans des ateliers menés avec les enfants. C'est un lieu d'esquisses et d'expérimentation, où il ne s'agit plus d'élaborer un spectacle, mais de réaliser un travail d'archéologie poétique.

Concrètement, cela ressemble à l'atelier d'un peintre, enrichi d'un mythe, celui d'écrivains imaginaires. Tout part de la découverte de boulettes de papier dans leur poubelle... Tantôt on reconstitue leur histoire possible ; tantôt on plante ces boulettes de papier dans des pots, on les arrose d'encre, on accompagne leur étonnante floraison. Plus tard, une boulette de papier mise en conserve dans l'encre bleue est récupérée par un écrivain géographe qui, séchant et examinant à la longue-vue, y découvre des continents... Ce travail sans cesse remis en chantier laisse à Philippe Dorin une impression de « magma, comme avant la création du monde »³. C'est de ce retour aux origines qu'a pu resurgir l'écriture, d'abord avec le spectacle « Le Monde, point à la ligne », puis avec tous les suivants, issus de la même source.

À l'autre bout du trajet artistique, il y a la rencontre de l'œuvre aboutie avec le

lecteur ou le spectateur. Ce qui caractérise Suzanne Lebeau, c'est de mener une réflexion constante sur les tranches d'âge qu'elle cherche à toucher. L'une de ses toutes premières pièces, « Une lune entre deux maisons », était destinée à la petite enfance ; par la suite, elle a su diversifier les destinataires, en faisant varier la teneur sensible de son propos avec une maîtrise troublante. Mais elle souhaite toujours adresser son texte au lectorat le plus jeune possible, ce qui lui a valu un désaccord avec son éditeur au sujet de son très beau dernier texte, *Le Bruit des os qui craquent*. En dépit de ses arguments, Théâtrales Jeunesse a tenu ferme pour faire apparaître la mention « à partir de douze ans ». C'est une question de responsabilité pour un éditeur jeunesse, explique Pierre Banos. Mais cela en dit long sur l'étonnante variété du style de l'auteur.

Quant à Philippe Dorin, il s'est toujours intéressé à la possibilité d'améliorer la qualité de la réception. La Compagnie Pour Ainsi Dire prend régulièrement l'initiative d'ateliers menés dans le cadre scolaire, pour susciter la lecture et faciliter la mise en voix des textes contemporains par les enfants eux-mêmes. Au sujet de l'écoute du spectateur, Philippe Dorin et Sylviane Fortuny défendent une position qui vise avant tout, avec un certain sens du paradoxe, à éduquer l'adulte au spectacle jeune public :

« C'est vous, chers adultes, que nous invitons à venir découvrir le théâtre qui se fait pour les enfants. Il ne manque plus que vous. Il existe, dans le théâtre pour enfants d'aujourd'hui, des univers très singuliers, des formes d'une exigence artistique rare, bien loin de l'idée que vous vous faites du théâtre pour les enfants. Ce théâtre-là, nous vous invitons



« L'Ogrelet », mise en scène par Christian Duchange
acteurs : Géraldine Pochon et Pascal Delannoy
© Photo Michel Ferchaud

à le découvrir d'abord pour vous-mêmes. N'y allez pas pour regarder les enfants regarder le spectacle ! Mettez-vous devant ! Ne restez pas sur le bord ! Ce qui intéresse les enfants au théâtre, c'est de regarder les adultes regarder le spectacle. C'est ça qui en donne toute l'importance et qui les pousse à grandir. »⁴

On assiste lisiblement à un renversement de la perspective traditionnelle. L'inversion des pôles observant/observé est pensée très sérieusement : la possibilité offerte à l'enfant d'apprendre à travers son parent qu'on peut éprouver de l'intérêt et de l'émotion lorsqu'on regarde un spectacle présente une valeur éducative irremplaçable. Mais surtout, il faut voir que se joue en filigrane une véritable révolution de la conception du théâtre pour la jeunesse, qui replace en son centre l'enjeu esthétique.

Le projet d'écriture

L'exigence est au cœur de leur projet ; or ils s'engagent l'un et l'autre dans des voies fort différentes, parfois même opposées. Cherchons un chemin d'approche, entre parole et espace...

C'est l'ancrage dans le récit qui fonde le théâtre de Suzanne Lebeau : pour chacune de ses pièces, elle fait le choix de raconter une histoire, avec des repères spatio-temporels et une continuité narrative, ouvrant des directions d'interprétation. Cette histoire est souvent construite autour d'un personnage sur lequel repose l'enjeu et qui, étant lui-même un enfant, facilite l'identification du jeune spectateur. Trois pièces suivent parfaitement ce schéma : ce sont *Salvador*, *L'Ogrelet*, et *Le Bruit des os qui craquent*. Pour chacune, c'est la force du propos qui justifie l'écriture. On rencontre chez Suzanne Lebeau

un certain nombre de thèmes majeurs, qui résonnent de texte en texte : la solidarité familiale et le rapport mère-fils, qu'on trouve dans *Salvador* et *L'Ogrelet* ; un trajet de la misère sociale à la violence politique est lisible de *Salvador* jusqu'au *Bruit des os qui craquent*, texte qui évoque le sujet sensible des enfants soldats ; enfin, le thème de la résilience, de la possibilité de combattre et de vaincre la part d'ombre qui est en nous, apparaît comme une préoccupation essentielle pour Suzanne Lebeau, avec *L'Ogrelet* et *Le Bruit des os qui craquent*. Même lorsque le propos atteint une extrême gravité, Suzanne Lebeau affirme une morale de l'optimisme, et s'emploie à montrer les ressources infinies que trouve l'humain pour construire son rapport avec le monde. C'est tout le symbole de *Petit Pierre*, l'histoire véridique d'un individu apparemment exclu de l'histoire des hommes par son handicap ; or il parvient à intégrer cette histoire, à exprimer ce qu'il en perçoit, à travers l'œuvre d'art brut⁵ qu'il produit.

Dans ces récits, le statut de la parole est remarquable. C'est d'abord une parole pleine de saveur, amoureuse des mots et des sonorités. Mais c'est aussi une parole qui sait se saisir d'une fable simple pour la faire résonner en profondeur, en variant les niveaux d'énonciation. Cela commence par exemple très simplement dans *Une lune entre deux maisons*, qui fait jouer ensemble deux temporalités : le moment présent, qui est celui de l'amitié établie entre les deux personnages ; le moment passé de leur rencontre, et des étapes qui conduisent à la relation. L'instrument de jeu est l'adresse directe au spectateur, pour qui les personnages élucident le procédé du flash-back. Par la suite, Suzanne Lebeau va recourir à des

procédés d'épicisation⁶ du drame. Elle choisit souvent d'instaurer dans ses pièces une partition en chapitres de type romanesque, qui a un effet sur la lecture, et qu'on peut faire entendre ou non en représentation. Le procédé d'épicisation est développé en profondeur dans *Le Bruit des os qui craquent* : l'histoire de la fuite d'Élikia et Joseph, loin du camp rebelle, est prise en charge alternativement par le récit qu'ils en font, au passé, et par leurs paroles directes, engagées dans l'action ; cela produit un effet de distanciation, qui permet surtout de mettre en perspective ce récit de violence, de poser sur lui un regard lucide. Cet effet est accentué par la troisième voix, celle de l'infirmière, saisie dans un autre espace, non précisé, où elle est appelée à témoigner. Enfin, un autre surgissement possible de la parole est exploré dans *Petit Pierre*, où deux voix s'entremêlent, sans être partie prenante de l'action, pour raconter une histoire double : la grande histoire du XX^e siècle, et la petite histoire de Pierre Avezard, handicapé congénital, dont l'existence atypique traverse le siècle.

En France, les mises en scène récentes de Suzanne Lebeau proposent des espaces originaux susceptibles de répondre à ces propositions fortes. En 2007, Maud Hufnagel réalise autour de « Petit Pierre » un grand travail de scénographie pour constituer un équivalent du manège de Pierre Avezard, un mécanisme qui puisse se créer et se déployer à vue devant les spectateurs ; elle utilise pour cela des plaques off-set, dont elle apprécie à la fois la malléabilité et le statut de matériau de récupération, proche de ce qu'utilisait Petit Pierre. En 2006, Christian Duchange imagine pour « L'Ogrelet » un espace bi-frontal : une longue passerelle de bois constitue l'espace de jeu, littérale-

ment enserré par les spectateurs de part et d'autre. Une proximité essentielle est ainsi instaurée. Nous, spectateurs, sommes dans la forêt – non, nous sommes la forêt, nous sommes cette part d'ombre et d'inconnu que les jeux de lumière et le travail sur l'environnement sonore vont contribuer à rendre fantastique et dérangeante. Il va falloir que nous nous y apprivoisions nous-mêmes, parfois dans la peur, parfois dans le désir, et ce sont ces sentiments-là qu'il s'agit d'apprendre à nommer, pour s'en rendre maître.

Au contraire de Suzanne Lebeau, Philippe Dorin enracine sa parole dans l'espace. Tout commence, obligatoirement, quelque part. Il s'agit de trouver où. Dans sa toute dernière pièce, « Abeilles, habillez-moi de vous », on voit un chevalier traverser la scène en tous sens, perdu, avec une épée de bois et une jupe. Une voix féminine, hors scène, l'interpelle pour comprendre ce qui se joue pour lui, et lui de s'expliquer : il cherche l'endroit de la scène où, littéralement, cela commence, pour y poser les racines de l'histoire. De même, dans *En attendant le Petit Poucet*, les premières pages voient défiler le Grand et la Petite, qui tour à tour sèment et ramassent des cailloux, en récitant une comptine dans un sens et dans l'autre. Or, à cette comptine correspond une partition musicale,

LA FEMME : Pourquoi tu ne dis rien ?

L'HOMME : Parce que je suis parti.

LA FEMME : Pourquoi t'es parti ?

L'HOMME : Pour trouver du travail.

LA FEMME : Pourquoi je te vois quand même ?

L'HOMME : Parce que y en a pas.

(extrait de « L'Hiver quatre chiens... »)

dans les brouillons de Dorin (les notes sont remplacées par des cailloux). On saisit aussitôt la correspondance qui existe entre l'espace de la page et le champ scénique : il s'agit du même vide originel que viennent remplir des présences instables, toujours tentées de quitter la scène. Dans le même temps s'élabore une écriture par séquences, discontinue, et une esthétique de la déambulation – dans « En attendant le Petit Poucet », la scénographie est un chemin de lumière qui traverse le plateau. De trajet en trajet, l'utopie de réaliser un tour du monde complet n'est jamais loin : dans « Le Monde, point à la ligne », « Ils se marièrent et eurent beaucoup », et « En attendant le Petit Poucet », cet horizon est mentionné. Dans « L'Hiver, quatre chiens mordent mes pieds et mes mains », c'est le cycle des saisons qui est parcouru tout entier. À la tentation du vide, répond l'appel de l'infini. De là sans doute ce désir de tisser un fil continu entre toutes les pièces, en faisant resurgir quelques mots de l'une dans le titre de la suivante, ou en réinvestissant les matériaux scénographiques.

Aux matériaux pauvres, correspond l'élaboration d'une parole simple, souvent brève, dont la signification se construit à travers l'échange ; les répliques se complètent et s'éclairent les unes par les autres, créant des systèmes d'échos au cœur du langage.

LE GRAND : Comment tu t'appelles ?

LA PETITE : Pierre

LE GRAND : Tu es un garçon ?

LA PETITE : Non, une fille.

LE GRAND : Ce sont les garçons qui s'appellent Pierre.

LA PETITE : Non ! Pour un garçon, on dit caillou.

(extrait de « En attendant le Petit Poucet »)



« Petit Pierre » avec Maud Hufnagel
 © Michael Facchin, collection L'Art Brut

Philippe Dorin propose une écriture fragmentaire, faite de petites unités de dialogue qui sont comme des éclats d'un monde à réinventer, à coup de jeux de mots qui portent, comme malgré eux, des intuitions métaphysiques. La structure dans laquelle la parole s'inscrit est déterminante, parce qu'elle définit un rythme et des brisures. Ainsi, pour « Dans ma maison de papier... », chaque courte scène commence par « Allume ! » et s'achève par « Éteins ! », consignes impatientes données par les personnages et suivies par la régie. La théâtralité est ici exhibée, d'une façon très beckettienne, de même que dans « Comédie »⁷, les personnages ne peuvent s'animer et prendre la parole que lorsqu'ils sont pris dans le faisceau d'un projecteur. Du reste, le théâtre de Philippe

Dorin paraît se situer au point de rencontre improbable entre l'univers dépouillé et pessimiste, quoique teinté d'humour, d'un Beckett – dont il cultive la référence – et l'horizon imaginaire des contes, tirant vers l'universalité des thèmes et des personnages. Cela apparaît parfaitement dans un de ses textes les plus remarquables, *En attendant le Petit Poucet*, dont le titre parle de lui-même. Quoi qu'elle cherche à dire – souvent l'essentiel (le temps qui passe, la terre qui tourne, la vie qui va vers la mort) – la parole semble toujours retenir quelque chose d'elle-même. Parfois, tout à coup, cela échappe : dans « En attendant le Petit Poucet », le Grand explique ainsi dans un monologue fulgurant que sa sœur et lui ont été mis sur le chemin

de l'exode, quand dans leur pays tout est devenu champ de ruines. C'est dit une fois pour toutes, et puis le jeu reprend. Parfois, la parole est retenue jusqu'à l'extrême fin. Dans « L'Hiver, quatre chiens... », Philippe Dorin a donné une place essentielle à la présence de deux enfants sur la scène – ce qui est très rare, car les rôles d'enfants sont généralement tenus par des adultes. Mais il ne leur a pas donné les mots. Tout se joue dans leur silence, symbole troublant de leur propre surprise d'être là. Au final, on se trouve dans un univers littéraire où chaque mot compte : on est obligé de

faire avec ce que l'on a, même si c'est bien peu, mais la parole la plus ténue porte peut-être l'essentiel de ce qu'il y a à dire... Pourquoi un tel pouvoir des mots ? C'est que derrière tout cela, il y a toujours un écrivain embusqué, dont la présence est suggérée plus ou moins lisiblement. De texte en texte, avec une certaine auto-dérision, Philippe Dorin construit la figure d'un écrivain démuné, reconnaissable à sa page blanche, ou à sa toute petite rivière d'encre, parfois caché dans un coin de la coulisse où il n'a pas fini de tout écrire... Qui sait même s'il a commencé ?

1. RITEJ : Rencontres Internationales de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse, organisées à Lyon par Maurice Yendt et Michel Dieuaide.
2. *Suzanne Lebeau*, (Itinéraire d'auteur n°6), Centre National des Écritures du Spectacle, La Chartreuse, Villeneuve-Lez-Avignon, janvier 2002, 172 p. Entretien avec Joël Jouanneau.
3. *Philippe Dorin, Un itinéraire* (Itinéraire d'auteur n°9), Centre National des Écritures du Spectacle, La Chartreuse, Villeneuve-Lez-Avignon, 2006, 143 p. Entretien avec Claudine Galea.
4. Discours tenu lors de la remise du Molière 2008 du spectacle jeune public, décerné au spectacle « L'Hiver, quatre chiens mordent mes pieds et mes mains ».
5. Pierre Avezard a passé près de quarante ans à bâtir avec des matériaux recyclés une machine étonnante, faite de carrousels d'avions rudimentaires, de scènes de la vie française d'autrefois, d'une multitude de personnages, humains ou animaux, tous actionnés par une mécanique complexe dont lui seul avait le secret. Ce manège est considéré aujourd'hui comme un des chefs-d'œuvre de l'art brut.
6. L'épiciation est l'introduction, dans le domaine théâtral, de techniques issues du roman, de l'épopée. (cf. Marie Bernanoce, *Écrire et mettre en espace le théâtre*, Delagrave, p.35).
7. Samuel Beckett, *Comédie et actes divers*, Éditions de Minuit, 1966.

Indications bibliographiques

- Textes de Philippe Dorin :

- *Sacré Silence*, L'École des loisirs, 1997
- *En attendant le Petit Poucet*, L'École des loisirs, 2001 (Théâtre)
- *Dans ma maison de papier, j'ai des poèmes sur le feu*, L'École des loisirs, 2002 (Théâtre)
- *Ils se marièrent et eurent beaucoup*, L'École des loisirs, 2005 (Théâtre)
- *Le Monde, point à la ligne*, L'École des loisirs, 2007 (Théâtre)
- *L'Hiver, quatre chiens mordent mes pieds et mes mains*, L'École des loisirs, 2008 (Théâtre)

- Textes de Suzanne Lebeau :

- *Salvador, la montagne, l'enfant et la mangue*, Éditions Théâtrales, 2002 (Théâtrales Jeunesse)
- *L'Ogrelet*, Éditions Théâtrales, 2003 (Théâtrales Jeunesse)
- *Petit Pierre*, Éditions Théâtrales, 2006 (Théâtrales Jeunesse)
- *Une lune entre deux maisons*, Éditions Théâtrales, 2006 (Théâtrales Jeunesse)
- *Souliers de sable*, Éditions Théâtrales, 2007
- *Le Bruit des os qui craquent*, Éditions Théâtrales, 2008 (Théâtrales Jeunesse)