

« Statut de la petite fille et de l'adolescente dans le théâtre jeune public »  
conférence de Dominique Paquet  
24 mars 2018 – *Le Lieu*

Je vous propose une conférence qui demanderait à être bien sûr complétée par des lectures et des témoignages, puisque Catherine Verlaguet et Françoise Du Chaxel, qui sont présentes, pourraient prolonger certaines réflexions. Je commence toujours par une approche historique, parce que je pense qu'il est nécessaire de travailler à partir d'une généalogie pour analyser notre corpus contemporain. C'est la raison pour laquelle je vais assez brièvement, trop brièvement bien sûr, parcourir le statut de l'enfant au fil de l'histoire du théâtre, puis en développer l'analyse à partir du 20<sup>e</sup> siècle. Je me fonderai ensuite sur une analyse sociologique d'un corpus belge de théâtre jeune public de 1970 à 1980 qui propose une analyse extrêmement intéressante de ce théâtre et enfin, j'aborderai les œuvres contemporaines avec la question de l'enfant, de l'adolescente dans le théâtre jeunesse. Encore une fois ce n'est ni exhaustif, ni une étude universitaire.

Historiquement, on trouve, me semble-t-il, la première trace d'un enfant dans le *Médée* d'Euripide : on y entend les cris des enfants tués par leur mère. Il y a même une réplique qui est « Pitié ! ». L'enfant entre en scène, enfin sans entrer parce qu'on ne montre pas les deux meurtres, par les cris d'égorgement. Question de bienséance bien sûr : il y a dans le théâtre grec ce que l'on montre et ce que l'on ne montre pas. L'enfant fait irruption, comme victime d'une sorcière, d'une magicienne, d'une mère.

Je fais un grand bond au XVII<sup>e</sup> siècle avec le personnage de William Page, fils de Mr et Mrs Page dans *Les joyeuses commères de Windsor* de Shakespeare, qui est interrogé par son professeur de latin qui lui demande ce que signifie *lapis*. En latin, *lapis* c'est « la pierre », mais c'est évidemment le moyen pour Shakespeare de faire un jeu de mot à bon compte, puisque on entend « la pisse ». Dans *Le Malade imaginaire* de Molière apparaît Louison, la fille d'Argan et de Bélise, 8 ans, que son père va interroger pour lui faire avouer que sa sœur aînée rencontre un jeune homme en cachette. Mais c'est une scène de double manipulation : Argan fait croire à Louison que son petit doigt lui parle à l'oreille et lui dit qu'elle a vu les deux amoureux et comme Louison ne cède pas, il la fouette. A son tour, elle fait semblant de mourir, provoque la douleur de son père, ce qui nous donne un beau moment d'amour paternel, rare dans le théâtre classique. Malgré tout, le statut de Louison n'est pas brillant : soumise, menteuse, espionne. Le jeu de Louison permet à Argan d'éventer son propre subterfuge et nous montre, et ceci pour peut-être la première fois au théâtre, l'amour d'un père pour sa fille. Vous savez grâce à l'ouvrage d'Elisabeth Badinter *L'Amour en plus* (1980) que les enfants des aristocrates et des bourgeois étaient très souvent envoyés dans le Morvan pour être allaités, éduqués par les nourrices, et qu'ils y mourraient en grand nombre. A partir de 1750, sous l'influence notamment de Jean-Jacques Rousseau, l'allaitement maternel entre dans les mœurs et le taux de mortalité infantile chute.

Comme personnage, l'enfant a donc dans cette pièce un rôle subalterne qui correspond à son statut dans la famille: habillé, fardé comme un adulte, comme un petit homme ou une petite femme en miniature, avec corset, redingote, fard, il est soumis à l'autorité du père de famille. Dans les textes dramatiques de la comédie bourgeoise, les enfants sont au cœur des intrigues, et les adolescents toujours empêchés dans leurs amours. Dans le mélodrame du

XIX<sup>ème</sup>, on trouve beaucoup de bébés volés, arrachés, disparus, d'enfants que l'on reconnaît, soit à l'adolescence soit à l'âge adulte, comme dans *L'Avare* de Molière. Dans la littérature romanesque ou la littérature théâtrale, puisqu'en général le corpus dédié aux enfants est adapté par les romanciers pour la scène théâtrale- je pense à Jules Verne, Hector Malot, George Sand-, l'enfant est aussi une marchandise, un moyen d'échange, un moyen de pression et une honte. Il n'est pas forcément visible comme personnage.

Parallèlement, depuis le XVIIIe, on voit apparaître des compagnies d'enfants, garçons et filles, qui dorment en dortoir comme dans des pensions, habillés d'une certaine façon (le garçon est un peu militaire et la fillette a un tablier bien sûr et une petite coiffe) et ces troupes font des tournées dans toute la France dès la fin de la Révolution, le Directoire, le Consulat et l'Empire et ils continuent à jouer, notamment dans la féerie. Ce genre, issu du vaudeville met en scène beaucoup de contes adaptés, chantés, dansés. L'interdiction du travail des enfants (loi du 21 mars 1841 portant l'âge minimum à 8 ans), ce qui n'empêche pas qu'ils continuent à travailler, notamment au XX<sup>ème</sup> siècle chez Roland Pilain au Théâtre du petit monde.

On voit apparaître Toto, 7 ans, chez Feydeau dans *On purge bébé*. C'est un petit d'homme capricieux, aussi capricieux et stupide que ses parents, qui précède le Victor de *Victor ou les enfants au pouvoir* de Vitrac, véritable révélateur de la mesquinerie de l'esprit bourgeois.

Le statut de l'enfant va changer peu à peu, au fil du XX<sup>ème</sup> siècle en raison de l'apparition des nouvelles pédagogies, notamment Montessori en Italie, puis Freinet, qui vont changer lentement le regard porté sur l'enfant. Néanmoins, je vous rappelle que dans les années 1950-1960, on considérait encore que le bébé ne souffrait pas et par conséquent, les médecins ne lui donnaient ni antalgiques, ni morphine par exemple. On opérait à vif parfois, considérant que les mouvements de douleur étaient des réflexes et qu'il ne fallait pas s'occuper de la souffrance de l'enfant. Petit à petit, malgré tout, de la réflexion sur la douleur, sur le statut du bébé comme personne vont surgir des nouvelles pédagogies, des analyses psychologiques, et psychanalytiques. Anna Freud est une pionnière par rapport à l'histoire et au statut de l'enfant, mais ce dernier reste malgré tout assez méconnu dans son être, même si, et toujours en allant très vite, après 1968, se fait jour une nouvelle approche de l'enfant. Mais celle-ci est aussi empreinte de croyances qui se révéleront petit à petit erronées. Le mythe de l'enfant créateur, inspiré par l'enfant génial Rimbaud, est dominant après 1968.

Dès le début des années 1960, la metteuse en scène Catherine Dasté a commencé à travailler en classes à partir d'improvisations, de textes, de dessins d'enfants avec lesquels dont elle s'inspirera pour les décors de ses pièces. Ensuite, elle écrit des textes mais va se rendre compte assez vite que l'enfant a une imagination assez codée et pour cause, c'est le début de la télévision pour les enfants. Le jeudi à midi, la séquence du jeune spectateur, le jeudi après-midi *Disney Channel* dispensait Zorro et Mickey et le 24 décembre Pierre Tchernia animait un programme dédié aux films Disney. L'imaginaire des enfants va commencer à être très régulièrement imprégné par les dramaturgies Disney, celles de la bande dessinée et des journaux pour enfants. Ce qui fait dire à Catherine Dasté en 1970 que « les enfants n'ont pas d'esprit logique, ils sont peu cohérents et aptes à la synthèse. » Que veut-elle dire quand elle écrit que l'enfant n'a pas l'esprit logique ? Sans doute, qu'il n'a pas

l'esprit aristotélicien ou l'esprit de logique dramaturgique mais une pensée magique. Donc, elle écrira des textes dramatiques qui ne seront pas issus des ateliers.

Malgré tout, l'enfant dans les années 70 est perçu comme un enfant idéal, créateur et rimbaldien. Je me souviens d'une petite fille que j'avais rencontrée en atelier au moment de la création du Salon du Livre Jeunesse de Montreuil en 1980 et qui m'avait dit : « Madame, nous serons toutes des Rimbaudes. » Phrase magnifique mais qui dénote bien l'erreur que cette génération a faite, me semble-t-il, car l'enfant Rimbaud était un enfant surdoué qui rimait en latin ! Il n'était pas un petit enfant banal, il va rejoindre la Commune, des écrivains, à Paris, il a un projet littéraire très fort. Sur la base des dons de Rimbaud, l'imaginaire des artistes d'après 68 va construire et étayer le mythe de l'enfant créateur.

Dans le corpus belge *Théâtre et jeunes publics (1970-1980)* publié par le Centre de sociologie du Théâtre (5, 81), nous pouvons remarquer que le personnage de l'enfant est « victime » (entre guillemets parce que là c'est un enfant de papier, un adolescent de papier) de ces visions, de cette mythologisation. A cette époque, on transforme l'enfant aussi en mécanisme d'adaptation. On le charge de cristalliser les angoisses ou de réaliser les idéaux des adultes : idéaux politiques, idéaux communicationnels, idéaux humanistes, idéaux idéologiques. Corollairement, on le traite comme un objet, un outil qui va permettre de dénouer les conflits idéologiques politiques et familiaux. L'enfant alimente la nostalgie de l'adulte. C'est l'enfant inconsolable qui pleure en moi... Beaucoup d'auteurs et peut-être d'autrices disent « J'ai un enfant qui pleure en moi, c'est la raison pour laquelle j'écris... »

L'enfant est aussi un thème moral qui s'inclut dans une problématique parfois naïve de l'initiation et de l'apprentissage et il est toujours vu dans ce corpus des années 70 par les yeux de l'adulte et de la société. Le narrateur ou l'auteur sont malgré tout omniscients et ils attribuent à l'enfant ou l'adolescent leurs propres problématiques. Marie Bernanoce et Sybille Lesourd l'évoquent dans leurs travaux, à savoir : comment ne pas projeter sur les enfants et les adolescents/personnages des problématiques d'adultes d'âge mûr ? Comment ne pas projeter la douleur qui perdure ? Ou la souffrance de l'enfance ? C'est une vraie question dramaturgique et parfois elle difficile à régler car se mettre à hauteur d'enfant exige certaines contorsions !!!

Dans ce corpus belge, il y a 121 enfants sur 866 personnage (14 % d'enfants ou d'adolescents). Les composantes d'enfants ont été regroupées sous forme d'items que je vais vous décrire.

On trouve **le bon enfant modèle** opposé à **l'enfant qui a des défauts** à corriger. Ils apparaissent ensemble dans la pièce en général. Le bon enfant, l'adolescent est gentil, serviable, travailleur, opposé à un autre qui est lâche, orgueilleux, vaniteux, insouciant et paresseux. On retrouve une dichotomie axiologique comme chez les personnages de la comtesse de Ségur qui, en outre, a une dimension religieuse. Nous trouvons dans son œuvre de manière antagoniste le bon enfant, bourgeois, aristocrate ou pauvre qui fait le bien, qui donne aux pauvres, qui est généreux, qui aime ses parents et puis l'autre, le méchant, qui a des défauts, le laissé pour compte ou le malheureux, qui ne vit pas dans sa famille et qui fait le mal, comme Sophie qui fait des expériences, coupe ses poissons pour savoir s'ils souffrent, mange le pain des chevaux parce qu'elle a faim et doit être corrigée. Sont antagonistes,

l'enfant qui a intériorisé les valeurs chrétiennes de la bonté, de la générosité, du partage, de fraternité, de l'humilité, et celui qui n'est pas bien élevé et n'a pas rencontré Dieu, un diabolin, un bon petit diable ou un vicieux. Faut-il y voir la survivance des croyances rousseauistes (*l'enfant naît bon*) ou de cette pédagogie noire de la fin du 19ème (*l'enfant est un être méchant qu'il faut corriger et dresser, voire redresser*) ?

Dans ce corpus, nous trouvons **l'enfant héros justicier**, garçon ou fille, associé à l'art, au peuple et aux opprimés ainsi qu'aux classes démunies. Les rôles sont partagés entre les garçons et les filles mais il y a quand même davantage de garçons justiciers ! On trouve néanmoins une fille brigand, marginale, qui promet la vie belle à la classe défavorisée. Ils font peu d'exploits mais ce sont des héros qui défendent les pauvres, les malheureux et résolvent des conflits. Ils délivrent les paysans de seigneurs ou de dictateurs, aident les artistes réprimés par un régime coercitif, se battent pour faire valoir le droit des pauvres, entrent en guerre contre la société marchande. Certains représentent l'amour, la vraie vie, par opposition à des enfants dont l'appartenance à la classe bourgeoise les condamne au conformisme et à la normativité.

Quelques « **enfants exploits** » qui voyagent et montrent des qualités de courage, apparaissent mais très peu. Ceux-ci, comme les précédents tendent à disparaître au profit d'une autre catégorie d'enfants : **l'enfant authenticité**, opposé à l'adulte normatif. Il s'agit d'enfants, d'adolescents et d'adolescentes, qui s'expriment dans le jeu poétique parce qu'il y a 1% du corpus jeune public belge de cette époque qui concerne des pièces de jeux, de poésies, de chansons. C'est l'enfant libre, l'enfant inventeur, l'enfant poète qui fait prendre conscience aux adultes de leur conditionnement, de leur conditionnement. L'enfant rimbaldien, héros, poète, libre revendique le droit au jeu, au plaisir avant le principe de réalité. C'est souvent un enfant artiste aussi, car une grande partie du corpus belge se passe peu à l'école, peu en famille, peu au travail mais surtout dans des lieux économiques culturels, les cirques, les théâtres, les music halls... c'est à dire dans des lieux artistiques. En fait, ce qui est très intéressant à voir, c'est que ce sont les artistes des années 70-80 qui mettent en scène la dimension idéologique libertaire qu'ils défendent au fil d'un corpus jeune public ou adolescent.

Un autre type d'enfant existe également: **l'enfant qui se cherche**. Dans un contexte plus psychologique, bien que la famille apparaisse très peu : il n'y a pas de conflit économique, pas de chômage dans les familles, pas de divorce, pas de parent solitaire, pas de familles monoparentales. Mais des parents répressifs et des familles dont les conflits ne sont pas réglés. L'enfant se cherche, s'interroge sur son identité, sur ses peurs, sur ses fantasmes. Mais c'est une toute petite partie du corpus.

**L'enfant poésie** figure le rêve et le merveilleux : il sème l'amour, l'amitié, la gentillesse dans un monde idyllique !

**L'enfant communication**, l'enfant relais sera le conciliateur entre les pauvres et les riches, les noirs et les blancs. Négociateur, diplomate, il résout les conflits politiques et idéologiques. Il dialogue.

Voilà les types d'enfants que l'on trouve dans ce corpus belge jeune public. En France, nous n'avons pas d'analyse sociologique de notre corpus dans ces années-là parce que les textes n'ont pas été publiés, sinon par les compagnies elles-mêmes et sont introuvables. On peut se dire qu'il y a des rapprochements, on peut trouver les analogies même si le théâtre jeune public en Belgique est beaucoup mieux organisé pendant cette décennie que nous. Grâce à l'apparition à partir 1977, (les missions sont votées en 76/77/78), des Centres dramatiques Nationaux pour l'enfance et la jeunesse, un vrai répertoire va naître fait à la fois de créations, d'adaptations du corpus romanesque ou des corpus de contes, mais aussi d'œuvres originales. Catherine Dasté puis Françoise Pillet à La Pomme verte à Sartrouville, René Pillot à Lille, Daniel Basilier à Nancy, Bruno Castan au Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis puis au Théâtre du Pélican à Clermont-Ferrand, Yves Graffey au Gros caillou à Caen, Maurice Yendt et Michel Dieuaide au Théâtre des Jeunes années à Lyon depuis 1960 vont transformer le paysage théâtral jeunesse.

Dans les années 90, avec le développement de l'édition jeune public, les répertoires vont se structurer davantage et nous allons nous trouver devant un corpus de plus de 1000 pièces selon Marie Bernanoce, qui va nous permettre de voir se déployer de nouveaux types d'enfants et d'adolescents sur les scènes.

Dans un certain nombre de pièces, l'enfant apparaît sous le nom de *L'enfant*. Est-il genré ? Spontanément l'enfant nous apparaît comme un épicène évidemment, mais nous avons vu hier, que lorsqu'on trouvait dans un corpus dramatique un personnage nommé l'enfant, cela dépendait de l'acteur ou de l'actrice disponible dans la compagnie. Catherine Anne, dans son *Petit* (Ecole des Loisirs), qui est censé être un garçon, met en scène une jeune actrice. Les enfants ne sont pas toujours dotés d'une identité précise : *le grand, la petite... Grand, Petit...* Mais est-ce qu'on ne pourrait pas écrire *Grandes, Petites* ?

Le genre est présent chez Karin Serres dans *Colza* ou chez Philippe Dorin dans *En attendant le petit Poucet*, tous les deux édités à l'Ecole des Loisirs, mais chez Dorin peut-être avec une dichotomie plus stéréotypée : le Grand est un garçon et la Petite est une fille. Chez Nadine Brun Cosme dans *Et moi et moi !* (Ecole des Loisirs), nous trouvons aussi *La Tiotte* qui est une enfant rejetée. En fait l'ethos enfantin, le comportement enfantin sont difficiles à décrire. Quand nous sommes en présence de fœtus comme dans *La Pantoufle* de Claude Ponti (Ecole des Loisirs) , le rôle est indifférencié. Je l'ai vue avec une actrice qui jouait le fœtus. Dans *Bouli Miro, année zéro* (L'Arche), le fœtus est un garçon. L'auteur peut choisir aussi une indifférenciation du féminin et du masculin qui sera tranchée sur scène.

Si on construit des typologies comme dans le théâtre belge dont je vous ai parlé, nous pouvons tout d'abord décrire un type d'enfant et d'adolescent **protagonistes d'un conflit politique ou idéologique.**

*Monsieur Fugue ou le mal de terre* de Lilian Atlan (École des loisirs) met en scène un camion qui roule vers Bourg Pourri avec des enfants extraits du ghetto, faits prisonniers et que des soldats conduisent à la mort. Dans cette pièce douloureuse, il n'y a qu'une fille, Raïssa, qui est une adolescente. Tous vieillissent au fur et à mesure du voyage en camion jusqu'à Bourg Pourri. Raïssa est le symbole des petites filles, réelles ou virtuelles du ghetto car elle est accompagnée par une poupée, la poupée de Tamar, qui est un objet transitionnel utilisé par

les garçons pour figurer l'enfant qui est restée dans le ghetto. Tamar est morte à 4 ans, après avoir vécu trois ans dans une armoire chez la voisine. La poupée de Tamar est révélatrice des douleurs de tous et sa manipulation permet aussi des scènes « merveilleuses » quand Monsieur Fugue essaie de les faire partir loin du camion, loin du ghetto.

Dans le théâtre jeunesse, la poupée est traditionnellement soit une poupée un peu stupide, soit une poupée qui se révolte dans le cadre d'une révolte des jouets, qui est un topos des contes et du théâtre jeune public. La nuit, tous les jouets luttent pour leur libération dans la chambre. Lilian Atlan écrit ce texte en 1966 et la poupée de Tamar devient un symbole métonymique en évoquant les petites filles des années 40 disparues. Le contexte de la pièce dessine une société juive où dominent les traditions religieuses. Vers la fin de la pièce, Raïssa va se marier, joue à se marier puisqu'elle n'a pas d'avenir, à 14 ans elle va mourir. Son promis a été choisi par la famille et on voit bien dans la cérémonie qu'il s'agit d'un mariage de tradition immémoriale et religieux.

D'autres enfants ou adolescents sont placés au carrefour de luttes idéologiques et politiques. Chez Daniel Danis dans *Le pont de pierre et la peau d'images* (Ecole des Loisirs), où les adolescents, les adolescentes apparaissent dans des chœurs conduits par les Diseurs Mung et Momo. Mung est la jeune fille qui porte la peau d'images et Momo le garçon avec le pont de pierre. Les Tenants sont un chœur de garçons et de filles portant des prénoms du monde entier, des prénoms qui sont des néologismes pour certains, évoquent d'autres pays. On ne trouve pas vraiment de stéréotypes de genre chez Daniel Danis. Malgré tout Mung, la fille, porte la peau d'image, c'est à dire qu'elle a une relation tactile, sensible, proche des images et Momo, lui, porte qui a le pont de pierre qui va peut-être construire des ponts. C'est le maçon, le constructeur, celui qui favorise les passages. Le pont peut être vu également comme un objet phallique, parce que c'est celui qui fait passer d'un non-être à l'être.

Françoise Du Chaxel dans *L'Été des mangeurs d'étoiles* (Théâtrales Jeunesse) met en scène le conflit entre l'Orient et l'Occident au travers de deux jeunes adolescents, une fille et un garçon qui viennent de Turquie. Ils sont fortement marqués par la tradition et leur religion face à des enfants déchristianisés ou en voie de déchristianisation.

D'autres enfants apparaissent : l'enfant migrant (Mike Kenny/*Le garçon à la valise* (Ecole des Loisirs), l'enfant exilé, l'enfant soldat dans *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau, (Ecole des Loisirs). La présence de ces personnages tient à ce que les dramaturges ont à cœur de témoigner rapidement des conflits et des épreuves que connaissent les enfants et parfois leur public. Catherine Verlaquet dans *Braises* (Théâtrales) met en scène des jeunes filles immigrées aux destins douloureux, l'une dévoilée et brûlée vive, l'autre vivant son identité de façon plus traditionnelle.

Dans un autre ordre, on trouve des enfants pris dans des problèmes de société. *Colloque de bébés* de Roland Fichet (Actes Sud), pièce écrite pour un groupe d'une quinzaine d'enfants, met en scène à la maternité les bébés qui viennent de naître et discutent. La pièce révèle peu à peu qu'ils ont tous des problèmes en raison de l'abandon des pères : le père n'a pas voulu reconnaître l'enfant, le père a disparu, le père est une éprouvette... C'est la perte du père, la fuite des pères, l'abandon des pères dont tous les bébés parlent dans la maternité.

Dans ce registre, j'évoquerai aussi la pièce de *Les Orphelines* de Marion Aubert (Heyoka, Actes Sud Papiers) qui traite du destin des petites filles que l'on tue en Asie.

Deuxième item : **l'enfant dans la fable métaphysique post beckettienne**. Par exemple chez Mike Kenny dans *Pierres de gué* (Heyoka, Actes Sud Papiers), la petite Cynth est pleine de questions : « *Je suis comme un panier vide, toute remplie de vide, rien, un vide à remplir* » ... Est-ce qu'elle le remplira ?

Chez Nathalie Papin, la fille du roi du *Pays de rien* (Ecole des Loisirs) est soumise et dépressive...Elle vit, à cause du roi, dans une sorte de monde post-beckettien où rien ne doit surgir. Il faut dire que chez Beckett surgissent par fragments des moments de merveilleux : quand Winnie, dans son tas de terre, sort sa brosse à dents de son sac et regarde le soleil et s'écrie : « *Encore une journée divine, le beau jour* » et qu'elle lit sur sa brosse à dents « soie de porc », c'est tout le merveilleux du quotidien, d'animaux peut-être en voie de disparition, le merveilleux du soleil, le merveilleux que son mari soit encore en bas du tas qui surgissent. Dès le début de la pièce de Nathalie Papin, nous sommes dans un monde de rien, après la décision du père qu'il n'y ait rien et il va falloir petit à petit reconstruire le merveilleux... Un merveilleux poétique et philosophique. C'est à dire que d'un néant existentiel, métaphysique, l'autrice fait resurgir du merveilleux grâce aux enfants qui portent leurs rêves et vont pénétrer par une brèche dans ce pays, s'y reposer et lui redonner des couleurs. Chez Dominique Richard aussi, dans *L'Enfant aux cheveux blancs* (Théâtrales Jeunesse), on peut dire qu'il y a un enfant qui se situe entre le néant et l'avenir.

Dans ma pièce *Les escargots vont au ciel* (Théâtrales Jeunesse), l'enfant est hantée par la mort. Quand elle rentre dans la coquille d'escargot géante, elle va au fond, au fond de la spirale. Le Pivert des acacias la repêche et elle lui dit : « C'est très beau là-bas, on peut s'y bercer tout doucement » et il lui répond : « C'est une histoire sans fond le commencement du noir. » Elle éprouve la tentation du suicide parce que le divorce de ses parents provoque une dépression psychologique et au-delà un vide existentiel et métaphysique.

Malgré tout, Sybille Lesourd dans sa thèse à paraître sur *L'Enfant protagoniste* écrit que les enfants et les adolescents du théâtre jeunesse sont portés par une force de vie très spinoziste, c'est à dire qu'ils ont une façon de persévérer dans leur être. Ce que dit Spinoza, en allant très vite, c'est que chaque être, de par sa constitution, Heidegger dirait après « dans son être au monde », est mû par une force de vie qui le force à persévérer dans son être. Ce qui explique nos comportements les plus positifs et les plus négatifs. Du côté du négatif, persévérer dans son être convoque le narcissisme, la prétention, l'égoïsme, l'égotisme, l'écrasement des autres parce qu'il faut que son être prenne son expansion, prenne sa place et les autres sont de fait réduits dans leur expansion propre. Mais persévérer dans son être est aussi choisir délibérément les passions lumineuses et non les passions tristes ou sombres. Pourquoi ? Parce que les passions lumineuses conduisent à la joie, à un accroissement d'être qui donne un supplément de satisfaction. Tandis que la nostalgie, la mélancolie, la tristesse sont des déficits en être et amoindrissent. A force d'être déficient, on peut rapetisser et disparaître. Sybille Lesourd note que dans le corpus jeune public et adolescent, cette force existe et en fait, elle permet aux personnages de dépasser les angoisses métaphysiques présentes dans les quelques pièces que j'ai évoquées, y compris dans *Miche et Drate, Paroles blanches* (Théâtrales Jeunesse), de Gérald Chevrolet dont j'ai parlé hier. Elles permettent d'aller plus loin, de persévérer dans son être et ça, tous

les auteurs jeunesse le disent je crois, il ne faut pas désespérer les jeunes auxquels nous nous adressons. Nous avons une interdiction éthique de désespérer. D'où le nombre, évidemment, de fins ouvertes proposées dans ce théâtre.

Troisième item : l'enfant, **l'adolescent(e) dans les relations familiales.**

Je citerai ce très beau texte de Carlos Liscano *Ma famille* (Théâtrales Jeunesse) qui raconte le quotidien d'une famille uruguayenne et d'un enfant, qui devient un adolescent puis un adulte dans le contexte économique désespérant de la nécessité de vendre les enfants pour subsister. En creux, Liscano nous raconte la construction et la déconstruction du système capitaliste. C'est une pièce très drôle sur les relations de ventes et d'achats d'enfants, d'adultes et de vieux à l'intérieur de la société uruguayenne, qui met en jeu à la fois des relations familiales (notamment comment on traite les vieux et les vieilles, comment on traite les enfants, comment on traite les adolescents), mais aussi comment on s'aime ou on se désaime par nécessité économique.

Dans la pièce d'Yves Lebeau *C'est toi qui dis c'est toi qui l'es* (Théâtrales Jeunesse), une famille se livre à des jeux perpétuels sur l'identité, sur les lieux, sur des concepts philosophiques assez pointus. Y jouent le père, la mère, les enfants (garçons / filles) et les grands-parents. Tout monde se déchaîne dans un flot de mots d'esprit, de jeu, de calembours, qui sous-tendent et créent des images extrêmement intéressantes parce que ce sont des ouvertures polysémiques du langage.

D'autres enfants ou adolescents sont placés dans des constellations familiales douloureuses : chez Nadine Brun Cosme ou chez Catherine Anne dans *Petit* dont j'ai parlé. Dans *Molène* de Françoise Pillet (Théâtrales Jeunesse), Molène est une jeune fille, préadolescente, qui s'enferme dans sa chambre. C'est une insulaire. Elle va être reconquise petit à petit par les objets transitionnels que son frère va disposer pour elle devant sa porte. Des objets transitionnels très poétiques : de la musique, des galets, une BD. Il va petit à petit l'amener à revenir au monde. Métaphore du conflit préadolescent, cette pièce figure un arraisonement, (le frère de Molène essaie de l'aborder, au propre et au figuré) et la rendre à la raison. Elle aura de nouveau envie de persévérer dans son être à la manière spinoziste.

Karin Serres propose énormément de familles différentes. Dans *Colza* (Ecole des Loisirs), maman est seule (on ne parle jamais de papa) avec Grand et Petit et Grand voyage beaucoup. Petit est à la maison. Karin a écrit ce texte à Sigoulès quand nous étions en résidence Coquecigrues, ce collectif d'écriture d'urgence que nous avons créé. Grand fugue mais il revient, chargé de tous les paysages. Dans *Thomas Hawk* (Ecole des Loisirs) qui se passe à Fécamp, Thomas s'invente un père, un indien venu se battre en France puis tué sur les plages du débarquement. Dans *Marguerite, reine des prés* (Ecole des Loisirs), Marguerite est dans sa chambre, isolée, en train de se transformer en vache pour gagner un concours sous la pression familiale. De même que dans *Louise les ours* (Ecole des Loisirs), où Louise, 13 ans, est soudain suivie par un ours transparent, un ami imaginaire. Le titre renvoie à la transformation, au passage de l'enfant vers l'adolescence, puisque les ours, ce sont aussi les règles. Il est question de la façon dont elle va pouvoir supporter de quitter l'enfance, d'embrasser un garçon (parce qu'elle trouve ça dégoûtant chez sa sœur aimée mais elle se projette et dit « Mais je sais qu'un jour moi aussi j'embrasserai un garçon contre un mur, comme une pieuvre, et qu'un enfant passera et fera Berk »).



Comme vous le voyez, à la différence du corpus des années 70/80, la présence de la constellation familiale est très importante dans le théâtre contemporain, en raison de l'évolution historique des comportements enfants/adultes depuis cette époque. Et je n'ai évoqué que quelques pièces, car nous trouvons chez Joseph Danan par exemple beaucoup de constellations familiales.

Nous avons un autre item qui était inexistant dans le précédent corpus : **l'enfant handicapé ou souffrant de sa différence**. Dans *Sissi pieds jaunes* de Catherine Zambon (Ecole des Loisirs), la petite est sourde et rencontre un garçon qui a un langage bizarre. Dans *Mange-moi* de Nathalie Papin (Ecole des Loisirs), l'enfant est boulimique. Dans *Le journal de Grosse Patate* de Dominique Richard (Théâtrales Jeunesse), elle est obèse. Dans *Chlore et froissements de nuits* (éditions Monica Companys), que j'ai coécrit avec Karin Serres (Karin a écrit *Chlore moi*, *Froissements de nuits*), lui est aveugle, elle est sourde. Dans *Je m'appelle non* de Lilian Atlan (Ecole des Loisirs), l'enfant anorexique est victime *a posteriori* de la Shoah. Dans *Catalina in fine* de Fabrice Melquiot (L'Arche), une jeune fille a deux visages. Dans *Une chenille dans le cœur* de Stéphane Jaubertie (Théâtrales Jeunesse), la jeune fille vient demander au bûcheron de lui tailler un corset dans un arbre pour la tenir debout. Dans *Son parfum d'avalanche* (Théâtrales Jeunesse), où tout le monde a vu des enfants-bulles (pour moi c'était pas le sujet mais c'est le lecteur qui a raison !), ce sont des enfants qui ne sont jamais sortis de leur bulle et vont essayer de conquérir l'air, le vrai. Dans *La Morsure de l'âne* de Nathalie Papin (Ecole des Loisirs), il s'agit d'un enfant qui est dans le coma, dans un état de conscience altérée.

L'enfant handicapé ou différent apparaît donc depuis les années 90. Signe d'un intérêt accru pour les personnes différentes qui se manifeste par des lois, des décrets pour que les personnes handicapées accèdent à la mobilité, à la visibilité et au monde du travail. Et ces préoccupations se reflètent dans le corpus.

**La question du genre** pourrait constituer le cinquième item.

*Mon frère, ma princesse* de Catherine Zambon (Ecole des Loisirs) met en scène un petit garçon qui préférerait être une fille, avoir des cheveux longs, porter des robes en butte aux moqueries de ses camarades d'école. La pièce qui a parfois été mal reçue par certaines communes et interdite, comme l'adaptation de *O Boy !* de Marie-Aude Murail par Catherine Verlaguet, ouvre sur des valeurs de partage et de tolérance. Sur les stéréotypes Magalie Mougel dans *Elle pas princesse, Lui pas héros* propose une autre façon de grandir au-delà des stéréotypes de genre inversés.

Il me semble que la question de la féminité soit vraiment subalterne par rapport au personnage des enfants et des adolescents. Je n'ai pas trouvé vraiment de stéréotypes très genrés dans le corpus jeunesse. Peut-être dans *Jojo le récidiviste* de Joseph Danan (Heyoka, Actes Sud Papiers), encore que ce personnage puisse être épicène.

L'approche genrée, me semble-t-il (mais ce sont des hypothèses qui demandent à être validées plus profondément), n'apporte pas énormément de pistes d'analyse. Ce théâtre qui est foisonnant, intéressant, contaminant comme dit Marie Bernanoce, j'ai l'impression qu'il ne reproduit pas de stéréotypes. Au contraire ! Qu'il les détruits, qu'il est au-delà des stéréotypes de genre parce que, (hypothèse !), parce qu'il dépend moins de l'édition que les

albums ou les romans jeunesse ; les masses financières qui sont derrière ces ouvrages de théâtre sont beaucoup moins importantes que dans la littérature jeunesse généraliste (romans, nouvelles, contes, albums). Il y a une pression éditoriale, qui peut peut-être rendre nécessaire de genrer les personnages. Je pense à l'album parce que dans l'album, la majorité des écrivains sont des écrivaines et la majorité des illustratrices sont des illustrateurs. Donc comment allez-vous différencier un lapin d'une lapine ? Un ours d'une ourse ? Qu'est-ce que vous allez faire ? Eh bien vous lui mettez un tablier !

Il me semble donc que cette question des stéréotypes soit moins flagrante que dans d'autres corpus jeunesse.

Sur le plan des archétypes, -les archétypes, ce sont des invariants anthropologiques universels-, que trouve-t-on ? Et faut-il s'en défendre ? Fées, magiciennes, sorcières, guerrières, jeunes filles pures apparaissent comme citations de contes transformés, réécrits ou adaptés avec une dimension contemporaine, comme chez Joël Pommerat par exemple, qui actualise ces archétypes et les transforme en véritables personnages. Chez Stéphane Jaubertie de même, fées et sorcières, magiciennes ne sont pas dupes de leurs statuts.

Dans un 6<sup>ème</sup> item, on trouverait **des personnages en devenir** présents dans une dramaturgie d'initiation, parfois pédagogique. Il me semble que nous, les auteurs, sommes toujours confrontés à cette dimension pédagogique quand on écrit du théâtre pour la jeunesse ; on doit s'en défendre mais en même temps on sait bien qu'on est portés par ce qu'on pourrait appeler le *Bildungstück* ou le *Bildungstheater*, c'est à dire la construction du personnage par l'apprentissage. L'auteur a envie de transmettre quelque chose pour que cette force de vie spinoziste, cette persévérance dans son être, se développe. Dans les dramaturgies d'apprentissage, l'enfant ou l'adolescent, l'adolescente, peut aussi traverser des temporalités et passer de l'enfance à l'adolescence dans la même pièce.

Enfin une dernière dimension apparaît : **l'enfant initiateur**. Il peut être le maître, la maîtresse, initiateur ou initiatrice, notamment chez Stéphane Jaubertie dans *Une chenille dans le cœur*, l'enfant, la jeune fille, l'adolescente initie le bûcheron à la tendresse... Confinée dans sa souffrance, elle va l'ouvrir au monde. Dans *L'Adoptée* de Joël Jouanneau (Heyoka, Actes Sud Papiers) où Procolp, qui est une vieille femme aigrie, obèse, méchante cruelle, va, grâce à un jeune garçon tzigane qui ne parle pas, s'ouvrir à la transparence du monde... Peut-être aussi à son indifférence. Dans *Émile et Angèle* de Françoise Pillet (Théâtrales Jeunesse), une double initiation se déroule. *Angèle* est le personnage féminin qu'a écrit Françoise Pillet et *Émile* le garçon par Joël da Silva au Canada. Lettres, mails, fax, cartes postales dessinent la dramaturgie de la pièce et tous deux apprennent évidemment de leurs différences. Petit à petit, ils deviennent amis, même si Angèle a un peu menti sur sa famille. Pour moi il y a quelque chose de fondamental dans *Émile et Angèle*, c'est l'approche du merveilleux : autant Émile propose à Angèle du merveilleux quotidien, du merveilleux de la pâtisserie, des châteaux hantés, de la musique... autant Angèle refuse le merveilleux. Elle écrit : « Moi je n'aime que le merveilleux de la tache sur le pull, je peux t'écrire des tonnes de textes sur les taches sur les pulls ». Ce qui est très intéressant chez elle, c'est son désespoir beckettien, parce qu'on sent bien que dans sa famille, ça ne va pas fort et Émile, de l'autre côté de l'océan, se manifeste avec l'éblouissement peut-être exotique d'une société plus neuve, moins désespérée que la vieille Europe. J'y vois aussi une relation entre

deux sociétés qui sont proches sur les plans économique et politique mais qui n'ont pas le même âge, n'ont pas la même fatigue séculaire, idéologique, politique et sociale.

Vous voyez donc bien les différences entre les enfants et les adolescents répertoriés dans le corpus belge et le corpus contemporain.

Alors pour terminer, je voudrais parler de ce couple générationnel sur lequel Marie Bernanoce travaille en ce moment, entre l'enfant, l'adolescent et le vieil homme ou la vieille femme. On le trouve chez Suzanne Lebeau dans *Le bruit des os qui craquent* où Élikia, la fille soldat, meurt, mais c'est Angelina l'infirmière qui est son porte-parole. Une enfant soldat, un statut d'enfant endoctriné, drogué qui rompt avec l'image angélique de l'enfant sauveur des années 70.

Voilà ce sont des hypothèses encore une fois, et une réflexion en chantier. J'aurais pu aborder l'œuvre d'autres auteurs, mais le temps nous manque. Mille excuses à ceux que je n'ai pas cités ! Je vous remercie de votre attention.

### **Bibliographie :**

BERNANOCE M., *A la découverte de cent et une pièces*, Paris, Editions Théâtrales, Sceren, 2006.

*Vers un théâtre contagieux*, Paris, Théâtrales, 2012.

FAURE N., *Le Théâtre jeune public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

GAL J.C., *Un théâtre et des adolescents*, Clermont-Ferrand, Service Universités Culture, 2006.

### **Revues :**

Cahiers Robinson, *Le jeu dans les dramaturgies jeunes publics*, n°32, 2012.

Centre de sociologie du Théâtre, *Théâtres et jeunes publics, (1970-1980)*, JEB, 5/81

Pratiques, *Les écritures théâtrales*, n°119, Décembre 2003.

Recherches et travaux, *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement*, n°87, 2015.

Revue d'histoire du théâtre, *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine*, (XXe-XXIe siècles), janvier-juin, n°253-254, 212.