

Le théâtre contemporain pour la jeunesse est un pan de la littérature de jeunesse largement méconnu et que les médias, même spécialisés, ignorent généralement. Annie Janicot en montre pourtant toute la richesse et illustre par de nombreux extraits, par des citations d'auteurs et par une analyse documentée toute la diversité des thèmes, des écritures, des formes, des présentations. Rendre en outre, écrit-elle, les enfants aussi bien lecteurs que spectateurs de ce théâtre aux multiples facettes, c'est leur assurer une réelle maîtrise de l'écrit sous toutes ces formes.

LES TEXTES DU THÉÂTRE CONTEMPORAIN POUR LA JEUNESSE.

UNE LANGUE EN MOUVEMENT

Annie JANICOT

Un enfant qui lit du théâtre est un enfant qui transpire et les enfants aiment cela. Lire un texte de théâtre, c'est se reconnaître prêt à autre chose que lire, simplement lire. Lire un texte de théâtre, c'est courir, siffler, boire et manger, trembler, mettre des coups, en prendre, perdre et gagner, quitter sa maison, entrer dans d'autres par des portes dérobées, et puis, ça n'a rien à voir, c'est autre chose.¹

Fabrice Melquiot

1. <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Bouli-redeboule/ensavoirplus/>

2. Voir les présentations qui en sont faites sur ce site : <http://www.theatre-enfants.com/index.php?page=textes>

Le répertoire du théâtre contemporain pour la jeunesse (accessible à la jeunesse, préfèrent dire les auteurs) a trouvé une réelle place dans l'édition française et francophone depuis 1995. Nombre de collections ont vu le jour en quelques années² : Lansman jeunesse, la collection Théâtre de Brigitte Smadja (à L'école des loisirs), les éditions de L'Arche (1999), la collection Heyoka chez Actes Sud, liée au théâtre de Sartrouville (1999), la collection Jeunesse aux Éditions Théâtrales (2000), et dans un format album illustré les Éditions du Bonhomme Vert (2005).

3. Voir : Bernanoce, Marie. *À la découverte de cent et une pièces : répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*. Éditions théâtrales / CRDP de l'Académie de Grenoble, 2006. 533 p. ; En librairie de CRDP : 380THEA1
Et : *Le renouveau du répertoire théâtral*. La Revue des livres pour enfants, 06/2005, n°223, pp.63-128 : ill.

La place donnée au théâtre dans les programmes 2002 pour le cycle 3 de l'école élémentaire a sans aucun doute soutenu cette tendance. Mais il apparaît que, pour les enseignants et pour les bibliothécaires ou documentalistes, il n'est pas aussi facile de lire une pièce de théâtre que de lire un roman ; et, de ce fait, il semble moins facile d'inviter les enfants à lire du théâtre que de les inviter à lire tel ou tel roman. Outre que chacun n'est pas encore convaincu qu'il est possible de lire du théâtre sans passer à la mise en scène, les spécificités du genre semblent gêner ces lecteurs, et notamment la langue utilisée par les auteurs ou plus précisément, pour ne pas laisser croire que l'on rencontre UNE langue dans ces textes, les libertés prises avec la langue. De nombreux extraits sont ici proposés, comme les premières marches vers des lectures intégrales !

Cet article n'est pas le fait d'une spécialiste, et je regrette d'emblée n'avoir pas cette culture des textes pour adultes de Koltès, Vinaver, Minyana ou Novarina, par exemple. Il ne se veut pas non plus un panorama exhaustif³, mais une proposition de lecture d'un certain nombre de textes de théâtre pour la jeunesse, car il me semble que l'écriture théâtrale éclaire ce que peut être l'écriture en général, l'écriture littéraire en particulier : un jeu très ouvert des possibles (points de vue, découpage, formes, tournures, jeu avec les références, etc.). Il s'agit donc ici de rechercher quelques « traces » de ces choix singuliers d'écriture. Il me semble aussi que si nous nous tenons éloignés de ce genre, nous risquons d'enfermer les enfants dans certaines formes (romans, albums, notamment). Jean-Claude Lallias, conseiller théâtre au département Arts et culture du CNDP, explique que, nous adultes, avons le plus souvent été formés à un certain théâtre relativement normé alors que le théâtre contemporain pour la jeunesse explore toutes les formes théâtrales depuis l'Antiquité et en crée d'autres.

L'intention est aussi évidemment de faire découvrir l'importance de l'engagement des auteurs de théâtre dans les problématiques actuelles.

LE TEXTE DE THÉÂTRE, UN CHOIX DE DISPOSITIONS DANS L'ESPACE DE LA PAGE : SOUS L'AFFICHAGE HABITUEL, UNE GRANDE LIBERTÉ.

Commençons par un tour rapide des « formes » que prend le théâtre et que l'on découvre par un simple feuilletage. Le théâtre classique nous proposait un découpage en actes et en scènes facilement repérables. Dans le théâtre contemporain pour la jeunesse, on relève parfois une absence totale de découpage, comme souvent chez Fabrice Melquiot, ou une grande variété de présentations des scènes, quand elles existent, plus ou moins nombreuses, de 3 à 30 (très courtes) chez un auteur comme Philippe Dorin. Les scènes sont parfois numérotées, parfois titrées. Dans *L'adoptée*, Joël Jouanneau a construit une scène par jour, ainsi titrées du lundi au samedi, aboutissant à ceci :

*« Des sept couleurs de l'arc-en-ciel
la dernière est le blanc
comme la page devant soi
à chacun de la noircir
les trous sont noirs pour ça. »*

Mike Kenny, dans *Le jardinier*, calque son découpage sur le rythme des 4 saisons, ce qu'il avait déjà fait dans *Pierres de gué*, mais différemment, ainsi : 1 – Aube printemps vent. 2 – Midi été chaleur. 3 – Crépuscule automne pluie. 4 – Nuit hiver neige. Dans *Salvador, l'enfant, la montagne et la mangue*, Suzanne Lebeau intitule chaque scène « Souvenir » et ils sont au nombre de 20. Au sein de ces pièces, on lit de longs monologues (*Le manuscrit des chiens III*, *Le murmonde*), des monologues successifs (*Bakou et les adultes*), des successions de formes courtes à deux ou plusieurs, successions de

4. Actes Sud, 2003, Heyoka

tableaux (*Miche et Drate, paroles blanches* ; *Les enchaînés* et d'autres pièces de Philippe Dorin), des conversations, bien sûr, mais aussi de longues narrations (L'homme qui raconte dans *Le petit chaperon rouge, L'ébloui*). Il existe aussi des pièces didascaliques (*Jojo le récidiviste*) et des pièces inclassables.

Le feuilletage nous conduit aussi à regarder la mise en page et ce qu'elle implique, ce que conseillent d'ailleurs de faire des formateurs en théâtre afin d'avoir un premier aperçu de la répartition du texte et de l'effet de rythme induit. Classiquement on retrouve l'alternance : nom du personnage/réplique. Mais au-delà...

Le texte de Jon Fosse *Le manuscrit des chiens III* est un continuum écrit (avant de devenir un continuum sonore), sans aucun nom de personnage, presque du premier au dernier mot (il y a quelques sauts de page, mais peu de sauts de paragraphes). Il rend compte d'un phrasé de type obsessionnel, de type monologue intérieur ininterrompu, alors que les points de vue s'entrecroisent :

Le fou de Bassan, c'est le nom du bateau, et lui il est chien de bateau, oui c'est lui le chien de bateau, c'est lui le célèbre chien de bateau, c'est lui le célèbre chien de bateau du caboteur le Fou de Bassan, c'est lui et personne d'autre, se dit avec satisfaction le chien de bateau Haktor, et il frappe doucement le plancher avec sa quene, alors qu'il est allongé aux pieds du capitaine Phosphore dans la timonerie du caboteur le Fou de Bassan qui navigue tranquillement de villes en villages sur un fjord quelconque avec sa cargaison de sable et de gravier.

Joël Pommerat commence *Le petit Chaperon Rouge* par une longue narration dite par « L'homme qui raconte ». Le texte comporte plusieurs pages, de la page 7 à la page 21, mais il n'est pas disposé en continu, il est réparti dans la page, intégrant plusieurs interlignes vides (voir par exemple la page 17).

Quand l'alternance des personnages joue, la disposition traduit le plus souvent l'échange. Parfois elle fait apparaître clairement l'enchaînement des répli-

ques partagées entre deux personnages (*L'adoptée*, p. 26-27, *Ab ! Anabelle*, le portrait des deux sœurs, *Petit Pierre*, pages 46-47), ou une déclaration entrecoupée de réactions (pages 28-29 et 48-49 dans *L'ébloui*, par exemple). Toujours elle révèle le poids de chacun des personnages dans l'échange. On repère, par exemple, dans *Le petit poucet* de Caroline Baratoux, la très faible place de la mère dans la scène 2 et l'affirmation retrouvée à la scène 6 :

Scène 2 : 5 interventions en 27 lignes pour le père, 5 mots pour la mère ! (*Hélas...* : 2 fois ; *Heu...* ; *Oui* : deux fois)

Scène 6 : 5 interventions en 8 lignes pour la mère qui prononce 3 fois : « *Tu es leur père...* », 6 interventions en 9 lignes pour le père, qui, entre autres, répète 8 fois : « *Tais-toi...* »

Dans certains textes, saute aux yeux la différence de disposition entre un passage en lignes pleines et un autre type de texte. Voici, par exemple, comment s'enchaînent deux répliques dans *L'adoptée*⁴ de Joël Jouanneau : après une tirade de 26 lignes de la part de Procolp dont seule la fin est reproduite, Badine enchaîne dans un autre style (et selon une autre disposition du texte) et nous aide ainsi à comprendre qu'elle change de statut : elle est alors narratrice alors qu'elle est aussi par moments voisine de Procolp :

PROCOLP

...
Te sens pas obligé de courir, moi je repose mes pieds en t'attendant. Allez file ! J'oubliais : le long du sentier, tu verras des blenets, ramasse-les, c'est pour Badine.

BADINE

*Le gosse à peine disparu
voilà notre ampoulée miraculée
la Procolp remise sur pied
plus souple qu'un caoutchouc
leste comme un lièvre
fraîche comme un gardon
elle rebrousse chemin
en écrasant ses champignons.*

5. Philippe Dorin, *L'école des Loisirs*, 1997

Il arrive fréquemment que ces textes porteurs de rythmes, rimes et assonances suggèrent une mélodie, parfois même explicitement : dans *Ab la la ! Quelle histoire*, Catherine Anne réécrit des comptines (Balade de Boustifaille, page 12 : « Bougonnons dans les bois » sur l'air de « Promenons-nous dans les bois » ; page 21 sur l'air de « Une souris verte » ; page 26, sur l'air de « Cadet Rousselle » ; dans *Alice et autres merveilles*, Fabrice Melquiot écrit des chansons rock). Dans d'autres textes, la musique est implicite : la forme en vers et en strophes y contribue, mais aussi le balancement des vers en deux parties (« à travers blés à travers champs / pas même lavée chignon défait »). Inoubliable ce moment où la comédienne qui joue le rôle de Badine se met à chanter ce passage, l'envie vient vite de reprendre le texte et de le relire pour trouver ce qui l'a amenée à ajouter une mélodie.

BADINE

*Ce qui a suivi cette nuit-là
chacun ici et toi aussi
oui toi l'engourdi
ce qui a suivi je reprends pour toi
tout comme l'engourdi
chacun ici voit ce qui a suivi :
un moins que rien qui galère
en plein air
sous l'œil sévère d'une propriétaire
qui lui fait réviser sa grammaire.*

(p.24, *L'adoptée*).

Il faut noter également les emprunts à Brassens ou Brel, toujours dans *L'adoptée* (« *Lui derrière et elle devant* » p.20, « *et moi je rentre chez moi* », p.14), ou les références multiples (*Alice et autres merveilles* de Fabrice Melquiot « *I can't get no satisfaction* », par exemple).

Ce que révèle aussi très souvent le feuilletage, c'est la brièveté des répliques, jusqu'à des échanges minimaux comme dans *Sacré silence*⁵, scène 3 :

LUMPE

Na !

ECHO

Na !

LUMPE

!!!!

ECHO

!!!!

LUMPE

...

ECHO

...

Ou dans *Pierres de gué*, page 8 :

CYNTH

C'est quoi là ?

M'MAN

Quoi ?

CYNTH

C'est quoi là ?

M'MAN

Quoi ?

CYNTH

Tout là-bas. C'est quoi là-bas ?

M'MAN

Où ?

CYNTH

Sur la montagne. Tout là-bas.

M'MAN

Rien.

CYNTH

Rien ?

6. <http://www.editionstheatrales.fr/catalogue.php?num=441>

M'MAN

Rien.

M'MAN (p.18)

Mais qu'est-ce que tu fais ?

CYNTH

Je m'en vais.

M'MAN

Non.

CYNTH

Si.

M'MAN

Où ?

CYNTH

Sais pas.

Quelque part.

N'importe où mais pas ici.

MONTY (p.33)

(...) Tu pourrais aller me chercher un peu d'eau ?

CYNTH

Moi ?

MONTY

À la rivière.

CYNTH

Moi ?

MONTY

Ce serait très aimable à toi.

CYNTH

Moi ?

MONTY

Eh bien, tu vois quelqu'un d'autre ? Dis-moi.

va alors parfois jusqu'à fonctionner par fragments, les ellipses sont très importantes. Le lecteur, ou le spectateur, reste en suspens et est d'autant plus sollicité dans sa réflexion, ce qui déstabilise sans doute parfois.

LES FORMES PRISES PAR LA NARRATION...

Auparavant, la composition, le déroulement, renforçaient l'aspect narratif, bien sûr. Le type de phrases, aussi. Il arrive que l'on dise de certains textes de théâtre qu'ils se lisent comme un roman (*À cause de la cheminée*, Guillaume Le Touze), ou comme un conte (*Ceil pour œil*, de Gholâmosseïn Sâedi). Il est étonnant, sur le site des Éditions Théâtrales, de relever à la fois les mots récit et conte dans ce commentaire sur la pièce de théâtre de Bruno Castan, *L'enfant sauvage* : « *Ce récit, de Bruno Castan, célèbre à sa manière la naissance de la pédagogie moderne, mais c'est surtout un magnifique conte sur la tendresse, une variation sur la pudeur des sentiments.* »⁶

Mais la narration, dans le texte de théâtre actuel, quand elle existe, prend de multiples formes, les auteurs introduisant des décalages, des ruptures, des entrecroisements, une dynamique.

Dans *L'ébloui* ou *Salvador, l'enfant, la montagne et la mangue*, par exemple, Joël Jouanneau et Suzanne Lebeau mettent en scène un personnage à deux âges différents : dans *L'ébloui*, Horn le vieux relate ce qui est arrivé à Horn (le jeune), confronté, lui, à différents personnages dans son « enfance » ; on a affaire dans la seconde pièce à *Salvador (action)* : *l'enfant* et *Salvador (récit)* : *l'adulte*, les répliques du récitant ne se contentant pas d'introduire ou de clore une scène, mais alternant très fréquemment avec les répliques des personnages évoqués, telles les interventions d'un commentateur. Mike Kenny, dans *Le jardinier*, introduit un vieil homme qui très vite ramène le lecteur/spectateur à son enfance : Joe est alors alternativement l'enfant et le narrateur

Il semble que les formes aient évolué depuis le milieu des années 90 et que l'on soit passé de tendances linéaires à des formes plus variées et plus courtes tant dans la longueur de la réplique que dans la longueur de la scène. Le texte de théâtre

sans que rien ne le précise dans l'enchaînement des prises de paroles.

Dans *L'adoptée*, Joël Jouanneau donne implicitement plusieurs fonctions au personnage de Badine qui est tour à tour Monsieur Loyal (elle interpelle les spectateurs, compose de manière presque interactive le personnage de Procolp), narratrice et personnage, la voisine de Procolp. Dans *Bouli Miro* de Fabrice Melquiot, les personnages entremêlent également leurs paroles d'acteurs et de narrateurs, mais la différence de fonction est marquée par l'usage des italiques. Il serait dommage de ne pas mentionner aussi *Sur la corde raide* de Mike Kenny, car alors tous les repères sont perturbés, mais l'effet est fort : les deux personnages témoignent d'un moment très particulier qu'ils ont vécu en parallèle. Il s'agit de Stan et Esmé, le grand-père et sa petite fille. Stan commence par raconter, situer l'action, il dit « je » : « J'attends Esmé. » Esmé dès sa première prise de parole, raconte aussi, de son point de vue, mais elle parle d'elle à la troisième personne. Puis chacun entre dans son rôle, les retrouvailles se font par un dialogue sur le quai de la gare. L'alternance des paroles se poursuit apparemment, dans la typographie, mais tout à coup, sans signe avertisseur explicite (un « donc » tout de même), les deux reprennent une narration extérieure tout en continuant à se partager la parole...

STAN

Si je parais plus petit c'est que tu es plus grande.

ESMÉ

*Je ne crois pas.
Tu as rapetissé.*

STAN

*Peut-être.
Un peu.
Cela arrive quand on vieillit,
Parfois.*

ESMÉ

Où est Mamie Queenie ?

STAN

*Te raconterai plus tard.
Revenons à la maison, c'est l'heure du goûter.
Une des poules t'a pondu un œuf.*

ESMÉ

*Donc,
Papy et Esmé sont rentrés goûter à la maison.
Il n'est rien arrivé de spécial sur le chemin.*

STAN

Certaines choses arrivent dont on se souvient.

ESMÉ

Et d'autres qu'on oublie.

STAN

Ils ont parlé de choses qu'ils avaient déjà faites.

ESMÉ

*Ils ont parlé de choses qu'ils n'avaient pas encore faites.
Puis ils sont arrivés à la maison.*

Il arrive même que la fonction de la parole change au sein d'une réplique !

ESMÉ

*Dans son lit cette nuit-là
Esmé était toujours bien silencieuse.
Papy Stan.*

STAN

Qu'y a-t-il Esmé ?

Autre mise en œuvre de la narration encore dans *La berge haute* de Catherine Zambon. Tous les regards sont tournés vers Solia, qui depuis un an attend le retour de son père, ce jour est une échéance fatidique. La situation se comprend peu à peu grâce aux témoignages narratifs répartis entre tous les personnages : monologue de Solia, seule au bord d'un lac, dialogue entre la mère et le fils, conversation entre des villageois dans une boulangerie.

Il arrive aussi que tout ou presque passe par la seule « narration », mais encore une fois selon des formules variées. Dans *Petit Pierre*, Suzanne Lebeau confie l'histoire à deux conteuses : « *La Conteuse 1 serait le point de vue de la grande histoire [les Guerres], la Conteuse 2, de la petite histoire [la vie de Pierre Avezard]* », écrit-elle.

Conteuse 1. — *1936, 1937, 1938.*

Les nouvelles du matin sont mauvaises.

Celles du soir sont pires encore.

Conteuse 2. — *Petit Pierre n'entend pas les nouvelles.*

*Sa presque surdité le protège
et il est occupé. Il ramasse les bouts de bois rongés par
l'humidité,*

*les morceaux de métal rouillés, jetés,
les bouts de corde, même les plus courts.*

Il ramasse le fil de fer,

les restes de peinture,

les chambres à air

des vélos qui ne roulent plus,

les chaînes de vélo.

Il ramasse les pneus de voiture éventrés par les clous,

les clous tordus,

les clous sans tête.

Il ramasse tout !

Conteuse 1. — *Les pays d'Europe et d'ailleurs ramassent
eux aussi.*

Ils ramassent des prétextes pour se battre,

des hommes qu'ils additionnent

divisent et classent

en bataillons,

en détachement,

en armées de terre,

de mer,

de l'air.

Ils ramassent des armes,

des balles,

des cartouches (...)

Conteuse 2. — *Petit Pierre découpe des poules, occupé et
tranquille...*

Conteuse 1. — *... pendant la guerre d'Espagne
sans même savoir où est l'Espagne.*

Conteuse 2. — *Il taille des lapins et les peint de couleur
vive...*

Conteuse 1. — *... pendant que la Pologne se cache et prie...*
(pp.45-47)

Dans *Le pont de pierres et la peau d'images*, Daniel Danis annonce ainsi les personnages...

- Les Diseurs sont les personnages principaux qui racontent l'histoire : MUNG, une fille / MOMO, un garçon.

- Les Tenants sont un groupe de garçons et de filles qui forment un chœur pour soutenir Mung et Momo dans leur récit. Ils sont au nombre de sept et peuvent être plus ou moins nombreux. Le plus souvent, ceux qui prennent la parole le font sans quitter le groupe, d'autres fois ils s'isolent.

Deux d'entre eux sont donc porte-parole d'événements vécus par de nombreux enfants dans le monde, victimes de la guerre, soi-disant soustraits à leur famille pour les emmener dans des pays sans guerre, mais en fait exploités dans des entreprises. Le chœur des autres enfants crée un phénomène de convergence des témoignages sur des événements similaires.

LES TENANTS / Tcholie (p.9)

À toutes les pleines lunes

nous sommes quelques-uns

à venir, ici

raconter nos trajets

par la route des mille chemins.

On vient se dire

les choses que l'on a vues

les choses que l'on a vécues

pour ne pas oublier.

Pour ne pas oublier.

...POUR TRAITER DE SUJETS GRAVES ET UNIVERSELS

Car, ce qu'il faut souligner, c'est que ces pièces de théâtre dites pour le jeune public, si elles empruntent parfois des formes narratives, ne racontent pas d'histoires ! « *Les enfants ne sont pas les spectateurs de demain*, dit Fabrice Melquiot, *ils sont les spectateurs et les lecteurs d'aujourd'hui. Ils sont d'une complexité inouïe, l'enfance ce n'est pas une période toute rose qui ne serait que candeur, ingénuité, innocence, c'est quand même une période trouble, ivre de questions. Et c'est pour cela qu'on a la possibilité d'être aujourd'hui dans la littérature avec les enfants, à l'endroit de la polysémie, on peut être ambigu, on peut être contradictoire et ils le saisissent tout à fait.* »

Les textes parlent d'eux-mêmes.

Dans *Pinok et Barbie*, Jean-Claude Grumberg met en scène l'appel à générosité des pays où les enfants ont Trop de Tout dans un contexte affectif apparemment favorable et peuvent donc offrir des jouets qui seront emportés dans le pays des enfants qui n'ont rien. Mais ce pays est-il si loin ?

MAMAN CHÉRIE

Il y a des enfants qui ne reçoivent pas de jouets le jour de Noël tout près de chez nous, oui.

PUCE

Pourquoi ça ?

MAMAN CHÉRIE

Parce que leurs parents n'ont pas de quoi.

PUCE

N'ont pas de quoi quoi ?

MAMAN CHÉRIE

Leurs parents n'ont pas de sous.

PUCE

Le père Noël ne dépose des jouets que dans les souliers des enfants dont les parents ont des sous alors ?

MAMAN CHÉRIE

Que dans les souliers des enfants qui ont des souliers.

PUCE

Il y a des enfants qui n'ont pas de souliers ?

MAMAN CHÉRIE

Dans le pays où les enfants n'ont rien, bien sûr, beaucoup.

PUCE

Ils sont pauvres, alors ?

MAMAN CHÉRIE

Voilà. (pp.14-15)

Les euphémismes ne sont pas de mise :

VOIX DU CAPITAINE

(dans un haut-parleur)

Attention, attention ! Les pantins un peu de discipline ! On se met en colonne par un pour descendre du bateau et on grimpe directement dans les camions sur le quai.

VOIX

Quand est-ce qu'on mange ?

LE CAPITAINE

Une fois arrivés à destination.

PINOK

C'est quoi la destination ?

LE CAPITAINE

Le pays des Trois Fois Rien.

PINOK

Trois Fois Rien quoi ?

LE CAPITAINE

Rien à manger, Rien à boire, Rien à espérer.
(p.34)

L'arrivée des rebelles, p.44, rend compte de la réalité :

PINOK

Tu vois ce que je vois Barbie ? Incroyable ! Incroyable ! Dire qu'on nous a bassinés avec les petits enfants

7. Jean-Rock Gaudreault, Lansman, 2004

8. Nathalie Papin, L'école des loisirs, 2000

9. Fabrice Melquiot, L'Arche, 2002

sans joujoux. Tu vois ceux-là ils ont tout, tout ! Des mitraillettes, des lance-flammes, des bazookas, des coupe-coupe, des machettes, des revolvers !

et sont abordées alors les questions de l'instabilité politique, du pillage, de la corruption et de la présence des casques bleus.

Dans *Des perles d'eau salée* ⁷, Larissa lit le journal à sa mère, immigrée et analphabète, et découvre que c'est la fête des mères :

LARISSA

Je ne savais pas... Je n'ai pas oublié... Je ne savais pas.

MARIA :

Toutes ces fêtes sont stupides. Je ne veux pas que tu t'en préoccupes, pas pour moi en tous les cas. c'est une invention pour faire dépenser les gens. Ils se sentent obligés d'acheter des cadeaux. Nous n'avons pas les moyens de fêter aussi souvent qu'ils voudraient. Allez, maintenant, c'est l'heure. Habille-toi ! (p.9)

Suivent des questions du style « *Est-ce que l'on doit toujours s'habituer aux choses qu'on n'aime pas faire ?* », ou des échanges sur le travail, le désir de partir en vacances, les règles que l'on se donne et que l'on peut être amené à modifier : « *Quand tu es venue au monde, Larissa, je me suis juré que ma petite fille n'aurait pas les pieds mouillés (...). Et je me suis aussi juré que nous serions heureuses, malgré tout.* » (Page 23)

Dans la pièce intitulée *Debout* ⁸, un enfant ne supporte plus d'être battu par sa mère. Voici les premières répliques :

VICTOR

Qu'est-ce que tu fais là ?

L'ENFANT

J'essaie de mourir.

VICTOR

Tu n'as pas l'air de bien y arriver.

Dans *L'ébloui*, un garçon parcourt le monde à la recherche de la fille dont on a volé les yeux pour lui. Il rencontre « *Personne* », un paria, qui lui explique que lui est et comment fonctionne le monde :

PERSONNE

(...) Tu ne vois pas que je suis un paria.

HORN

C'est quoi ça ?

PERSONNE

Un déchet. Mais sur pied. Et avec deux bras. À part ça, le paria ne compte pas. Eux que tu vois là sont comme moi. Des parias. Nous n'avons rien. Si ce n'est un carton qui nous sert de maison. Il nous sert aussi d'ombrelle ou de parapluie, c'est selon. C'est un oreiller la nuit. Il nous protège du froid. Ou des pierres qu'on nous jette parfois. Et quand il est trempé, nous le sommes aussi.

HORN LE VIEUX

(...) Il m'a dit aussi que la lumière cachait souvent plus de choses que l'obscurité, que les voleurs d'yeux agissaient en plein midi et non la nuit, que les ogres n'habitaient pas seulement les livres, ils existaient bel et bien, simplement ils nous ressemblaient et ils ne se cachaient pas, et c'est pourquoi hélas i était devenu si difficile de les trouver.

Au milieu de la pièce *Albatros* ⁹, Tite Pièce raconte sa rencontre avec Casper : « *(...) l'histoire que je raconte elle s'est passée y'a déjà des 'tites semaines, vu qu'on était plus jeune, Casper et moi, on avait lui dans les dix ans, moi dans les huit, on n'était pas vieux à l'époque.* »

(...) LES DEUX ENFANTS D'UNE SEULE VOIX :

CASPER. *Pourquoi t'es amochée ?*

TITE PIÈCE. *Pourquoi t'es amoché ?*

CASPER. *Toi d'abord.*

TITE PIÈCE. *Toi.*

CASPER. *C'est mon père.*

10. Intervention à Charleville-Mézières, mars 2008.

11. Voir la déclaration de Philippe Dorin lors de la remise du Molière jeunesse.

12. Michel-Marc Boucard, *Théâtrales jeunesse*, 2000

13. Traducteur de langues étrangères, *Voix d'auteurs et marionnettes*, Alternatives théâtrales 72, p.30

TITE PIÈCE. *C'est ma mère.*

CASPER. *Pourquoi ?*

TITE PIÈCE. *Elle boit plus tellement de tisane, à cause de mon père. (p.40)*

Les choses sont dites, avec une grande sobriété.

Place dans la cellule familiale et notamment relation à la mère ou au père, problèmes de reconnaissance, quêtes d'identité et d'autonomie, difficultés sociales, difficultés à vivre dans certains pays d'Amérique du Sud et d'Afrique, souvent liées, mais pas exclusivement, à des situations de guerre, réflexion sur les modes de vie de la société actuelle, prise en compte de la place de la vieillesse et de la mort, etc. La courte bibliographie à la fin de cet article proposera quelques repères. *« J'ai toujours du mal à employer le terme de sujet, dit Fabrice Melquiot, j'ai plutôt tendance à penser qu'au centre de toutes les pièces, il y a comme un bloc de réel, on peut l'appeler bloc de réel, mais cela dure une demi seconde, c'est ce qui existe en dehors de moi pendant une demi seconde et le fait d'y penser c'est déjà une réalité, pour moi en tant qu'auteur, et on dissèque, on fait un travail d'étude. (...) Qu'une pièce explore un morceau de réalité et essaie de penser à l'intérieur de ce morceau de réalité-là, ça m'intéresse, comprendre les mécanismes, oui. »¹⁰*

« On va au théâtre traverser une illusion pour en revenir avec cette illusion-là en moins, autrement dit, regarder la réalité en face dit encore Fabrice Melquiot. La fiction n'est pas le lieu de l'oubli, on ne va pas au théâtre pour oublier ses soucis, on va au théâtre pour qu'on nous pose des questions, pour qu'éventuellement on nous pose problème. (...) Que ce soient les metteurs en scène, les auteurs ou les acteurs, ce que l'on cherche, c'est de renvoyer les spectateurs à des conversations, à des affrontements, au nom des idées que l'on peut encore collectivement préciser, affûter, éclairer. »

Et Fabrice Melquiot, comme Catherine Anne ou Philippe Dorin, insiste sur son souhait de concerner un public très large, public d'enfants ET public d'adultes¹¹, public intergénérationnel.

Les adultes ne découvrent pas, au travers de personnages d'enfants, une histoire d'enfant, mais ils retrouvent une part d'enfance de soi.

Toutes les pièces n'abordent pas des sujets aussi graves, mais des problématiques humaines, oui, et toujours avec beaucoup de délicatesse. Comment ne pas citer encore la mise en théâtre de la force d'un souvenir dans *Un œil jeté par la fenêtre* de Philippe Dorin ? Comment ne pas encourager à lire *Souliers de sable* de Suzanne Lebeau et *Pierres de gué* de Mike Kenny, deux textes apparemment légers et ludiques sur la prise de liberté des enfants ou adolescents ?

Les auteurs veillent à ne pas insinuer le désespoir dans la tête de leurs lecteurs, et s'ils réussissent à éviter ce risque, c'est grâce à l'usage qu'ils font de la langue : décalage de point de vue dans *Pinok et Barbie* (futilité de Pinok), mais aussi dans *L'histoire de l'oié*¹² (changement d'univers), regard au travers du registre enfantin, force des utopies (*En attendant le Petit Poucet*, *Le pont de pierres et la peau d'images*), humour, et langage poétique, elliptique, dans lequel brièveté, rythme, répétitions, juxtapositions, donnent de la force à chaque mot et ouvrent l'espace de la réflexion.

LES CONCEPTIONS DE LA LANGUE, LA LANGUE COMME MATÉRIAU

On lit beaucoup dans les analyses théâtrales que la parole est action, c'est elle qui fait progresser le texte. Et il est effectivement intéressant de voir comment le texte se construit, quel pouvoir a chaque réplique sur la suivante, etc.. Mais en même temps, la langue, choisie, travaillée, disposée dans l'espace page et reprise dans l'espace scène, est un matériau qui, dans ce qu'elle donne à entendre, dans ce qu'elle fait « sonner », compte autant que les apports de la mise en scène.

Voici ce qu'en dise des professionnels du théâtre. François Lazo¹³ témoigne de l'évolution de sa conception : *« Je suis issu de ce théâtre qui s'exprime plus par les matériaux visuels et sonores de sa composition que*

14. Quel théâtre pour aujourd'hui ? : petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain. - Les solitaires intempestifs, 2007

15. Article paru dans *Le Matricule des Anges*, n°06 du 15 février/15 avril 1994, <http://www.lmda.net/mat/MAT00611.html>

16. Intervention du 11 janvier 2006, CDDP des Ardennes

17. Philippe Dorin, L'école des loisirs, 1997

18. Catherine Anne, L'école des loisirs

19. Joël Pommerat, Actes Sud Heyoka

20. Daniel Danis, L'école des loisirs

21. Nathalie Papin, L'école des loisirs, 2000

par ses contenus narratifs. (...) Avec cinquante ans de retard sur les plasticiens, le théâtre découvre l'art de la matière du monde (éclatement de la scène classique, envahissement de lieux multiples, corps dans tous leurs états, explosions scénographiques, travail sur la pâte textuelle – comme au couteau en peinture) plus que sur le lissé de formes psychologiques. (...) Les auteurs dramatiques nous proposent aujourd'hui des matériaux textuels qui procèdent par grands blocs découpés dans le réel (...) ou encore par superpositions, écrasements, collages, enchevêtrements, projections de taches, à-plats, détournages, encollages de matériaux. »

« La langue fait spectacle, c'est-à-dire qu'elle se donne à voir et à entendre et qu'elle donne à imaginer (qu'elle permet l'élaboration d'images mentales d'une indépassable subtilité). Le plateau de théâtre est même le seul lieu social où l'on peut « assister » à la langue, où l'on s'assoit et se tait pour se faire le témoin subjugué ou déconcerté non pas d'abord de ce qu'elle dit mais de ce qu'elle est. L'événement du théâtre c'est premièrement l'avènement de la langue comme objet. »¹⁴ Jean-Pierre Siméon

« Ce que j'aime passionnément, c'est la mise au bord du vide des mots. C'est un travail qui demande une grande exigence littéraire et une grande modestie. Les mots doivent être écrits en laissant des trous, des abîmes pour que les corps puissent en prendre possession. Les mots sont orphelins, comme le sont les acteurs. La rencontre entre les mots et les acteurs est magnifique. » déclare Catherine Anne.¹⁵

Joël Jouanneau¹⁶, lui, revendique aussi la qualité de la langue, par respect des enfants : *« Pour les enfants, je me dis "qu'est-ce que je vais faire de mes pièces pour justifier du temps que je leur vole". (...) L'appauvrissement de la langue ne permet plus de déchiffrer le monde. Alors, on se heurte. Le seul moyen de ne pas se taper dessus, c'est la langue. Faire chanter la langue. Faire un travail sur la musicalité, c'est un travail civique ! »*

Les extraits parlent d'eux-mêmes : plaisir du son, plaisir du rythme, plaisir de cette « pâte textuelle » :

LUMPE

*Soupirs, murmures, frôlements, rumeurs !
Bruissements, froissements, crisements !*

Sacré silence !

Clapotis, cliquetis, gargonillis, gazouillis !

Un petit bruit qui court, madame ?

ragots, potins, cancans, ronrons, tous les sons sont dans mon bidon ! (Sacré silence¹⁷, p.7)

LA VIEILLE

Petit pouilleux crapatouilleux très chatouilleux

Dans ton sommeil la vieille veille

La vieille de la veille veille merveille

Dans ton sommeil tu grandiras si vieille veut

Petit miteux (Petit¹⁸, p.13)

Il paraît que la maman de la maman de la petite fille ressemblait beaucoup à la maman de la petite fille mais en plus vieille

en nettement plus âgée

car la maman de la maman de la petite fille était vraiment

une femme très âgée

vraiment vieille (Le petit chaperon Rouge¹⁹, p.10)

LES TENANTS / ALIOCHA

On sait seulement

que là, il fait jour

que là, il fait nuit

que là, on a faim

que là, on a sommeil. (Le pont de

pierres et la peau d'images²⁰, p.27)

Et voilà notre harpie partie

à travers blés à travers champs

pas même lavée chignon défait

elle s'époumone la Procolp

et le nom de Tom partout résonne.

(L'adoptée, p.32)

DÉCAÈDRE

Moi Décaèdre La Douce te prends te prendrai

te prendrais dans mes bras,

et te berce te berceraï te bercerais pendant des

millénaires. (Debout²¹, p.44)

22. Anne Pauly,
http://www.
sitaromag.com/
fabricemelquiot4.htm

23. Daniel Danis,
L'école des loisirs

24. Albatros,
Fabrice Melquiot,
L'Arche, 2002

25. Catherine Anne,
Actes Sud, 1995

26. Serge Kribus,
Actes Sud, 2000

BOUSTIFAILLE

(...)

Vraiment, je désespère.

Hier au soir, mon père

Avala six copains,

Comme des petits pains.

Eux m'avaient suppliée,

Moi, je me suis pliée

A leur désir, et crac !

Papa les a, en vrac,

Flairés, rôtis, hachés,

Eux, que j'avais cachés,

Sous mon lit, dans ma chambre.

(Ah la la ! Quelle histoire !, p.18)

Et voici comment est évoquée la pièce *Bouli Miro* de Fabrice Melquiot : « *Mais c'est de la langue plus que de l'histoire que nous vient le plaisir de lire Bouli Miro. Les télescopes entre parole enfantine encore innocente et emploi incongru d'expressions toutes faites produisent à tous les coups un big-bang poétique, une libération tumultueuse du sens qui permet à l'intensité des sentiments de s'exprimer sans retenue.* »²² Extraits...

« *Je t'aime à la vie de la mort, Bouli.* »

« *À quatre ans, Bouli est entré à l'École des Enfants qu'on Materne* »

« *Il a pleuré les Larmes du Ventre Tordu.* »

« *Bouli a attrapé un vilain rhume de cœur à cause de la méchanceté dans l'air.* »

Les choix de registre aiguissent également l'attention dans *Le pont de pierres et la peau d'images*²³ :

MOMO (p.23)

...

Pendant la nuit

je suis parti avec mon sac

avec le monsieur

et avec mon cœur sous mes sandales.

...

Le monsieur-transporteur m'a fait monter dans la boîte d'un camion.

CASPER. *Si on s'aime, on pourra pas devenir quelqu'un, quand on s'aime trop petit bon sang tête de rat quand on s'aime à un âge très avancé, on ne peut pas devenir quelqu'un, parce qu'on ne pense qu'à faire des enfants et on leur tape dessus quand ils crient, parce qu'on est trop petit pour les porter, ils pèsent ils pèsent alors on cogne, regarde ta mère, regarde mon père, la ferme Tite Pièce, dis pas qu'on s'aime la ferme, nous c'est autre chose, d'abord on devient quelqu'un, puis on en reparle (Albatros).*²⁴

POUCE-POUCE. *C'est mon-père-ma-père, ils ont voulu se débarrasser de nous leurs enfants. Moi et mes six-gros-grands-frères. Mon-père-ma-père, ils n'avaient plus rien. Plus de pain. Plus de thume. Plus de boulot. Plus de rire. Plus de lumière. Mon-père-ma-père, les pauvres, ils étaient harassés ; alors, ils nous ont fait franchir les fils de fer hérissés. (Ah ! la la quelle histoire²⁵, p.11)*

« *Il n'est pas certain que l'enfant soit toujours capable de parler de ce qu'il vit, de ses émotions, de ses peurs, de ses envies. Mais il en parlera toujours mieux que l'adulte. C'est pourquoi je suis très sincèrement flatté par votre invitation. Je le dis pas pour patater la galerie, c'est pas mon genre, je déteste les chichis. De toute façon, je ne pourrais pas vous dire la complexité, toute la diversité, toute la richesse, les joies et les peines de ces gens que je vais essayer de raconter. Il y a des choses que je ne ferai que fleurir, d'autres que j'oublierai purement et simplement.* »
(*Le Murmonde*²⁶)

Ces courts extraits ne rendent pas compte des effets d'ensemble, des variétés de rythme, de la vivacité de certains enchaînements, de l'importance des temps de silence, de la circularité de certains phrasés, des échos de texte au fil des pages.

27. Intervention du 11 janvier 2006, CDDP des Ardennes

28. L'espace entre les langages, Voix d'auteurs et marionnettes, Alternatives théâtrales 72, p.50

29. Philippe Auffer, Passages piétons, 2004 / L'école des loisirs, 2005

30. Quel théâtre pour aujourd'hui ? : petite contribution au débat sur les travers du théâtre contemporain. - Les solitaires intempestifs, 2007

Mais ce qui perturbe certains lecteurs, c'est l'absence ou la disparition de la ponctuation. Dans *Le petit Chaperon Rouge*, Joël Pommerat, par exemple n'utilise que des points mais pas de virgule ou de guillemets :

*La petite fille pensait souvent à la mère de sa maman
elle y pensait tellement souvent que souvent elle demandait
à sa maman si c'était aujourd'hui
le jour d'aller la voir
elle aimait bien aller la voir
elle aimerait bien aujourd'hui aller la voir disait-elle.*

« Quand il n'y a pas de ponctuation, je veux que l'enfant approche une langue rappée. Il peut réenergiser la langue » dit Joël Jouanneau²⁷. Voilà une superbe ouverture sur les explorations des possibles.

Frédéric Fisbach « dit aux comédiens "les virgules, c'est un temps, les points, c'est deux temps, vous respectez les retours à la ligne, les espaces entre les paragraphes." Et rien qu'en respectant la ponctuation du texte on s'est rendu compte que cela suffisait à faire naître les personnages (...) Dans son texte, l'auteur donne des clés, il induit une forme qu'il faut révéler. » (Entretien avec Renaud Herbin²⁸).

Et quand ce n'est pas la disposition ou la ponctuation qui sont perturbées, c'est la syntaxe :

BADINE

Et donc et tout comme le mien, les gamins, votre œil, il voit quoi ? (...) Idem oui exception ce lundi-ci, à l'heure, 17 précises, de la corvée de bois, ce lundi donc d'exception où un morpion, le voilà, se pose ici tout comme si c'était chez lui. Se tait. Se gratte. (L'adoptée, page 11) (...) Des papiers sur toi tu as ?

HORN

...et alors je trouvais la force de continuer, et me croyez si vous voulez, ne voulez pas ne croyez pas, mais pour elle oui j'ai traversé des pays qui ne sont sur aucune carte.. » (L'ébloui, p.33)

BOLIVAR

Tu peux me dire vous, je suis trois.

HORN

Comment vous tu t'appelles ? (id.)

BONICONTEUR

*Le Mioche, jusque-là,
sert d'appât
dans les batailles.
De sa kalachnok
pas une balle ne sort ne.
Il ne tire pas.
Il tremble.
Ne bouge pas ne.
Il tremble.
Il attire les ennemis. (Le Mioche²⁹)*

Parfois le lecteur doit chercher ses repères malgré ponctuation et retours à la ligne :

BADINE

*Hep, dites là, les trois
vos oreilles, si vous me les prêtez ?
si oui, je pourrais, je veux dire toi aussi là-bas
tout comme eux tu peux
ne rien dire, tous, j'autorise
voilà, j'aime mieux ça, là, vous y êtes ?
moi aussi
alors rideau, c'est parti ! (L'adoptée, page 7)*

BADINE

Et il passe le temps et le soleil, il fatigue, il tire le store, il s'éclipse et la nuit fait son office et lui toujours il bouge pas, se tait lui, et moi je rentre chez moi et je vous laisse avec lui. (L'adoptée, p.14)

« Oui, on entend ici la langue (on cherche à l'entendre) avant de la comprendre et on la comprend de ce qu'on l'entend, du fait qu'on entend en deçà du sémantisme construit par l'intellect la particulière répartition de sa matière

31. Mange-moi,
Nathalie Papin,
Page 39-40
(l'oiseau savant)

sonore et rythmique, son amplitude, son étalement, ses synopes, son bégaiement, sémantisme primaire qui dit presque tout. Mais pour que le spectateur accède à cette expérience, encore faut-il que la langue donnée lui soit, comme une langue étrangère, problématique, ou mieux insue. Ce qui revient à dire qu'il faut qu'elle soit poétique. La langue du théâtre est poétique ou elle n'est pas. »³⁰

Enfin, au-delà des perturbations de ce qu'on appelle la norme syntaxique, les auteurs recourent à la création de langages :

L'oiseau sort ³¹.

L'OISEAU

Dire suis-je où ? Chuiit.

ALIA

Vous sortez du ventre de l'ogre.

L'OISEAU

Ah, adbonmettons, que je sorte de la barcasse d'un gré. Content m'avoir bouté.

Il remet ses plumes en place.

Repères ? Pas de repéré ?

Il sort une longue-vue, examine l'intérieur.

Pas beau ! Ce gré est malade.

ALIA

Cet O-G-R-E

L'OISEAU

Ce gré est malade.

ALIA

Qu'est-ce qu'il a ?

L'OISEAU

Il est a-n-o-g-r-e-x-i-q-u-e.

ALIA

Je comprends rien avec vos mots savants.

Dans *Marion, Pierre et Loiseau* de Serge Kribus, on lit « Je bleu du thé », « Je bleu monter » pour « Je peux monter », « J'ai le nez bas » pour « Je ne sais pas », « Mes paravents vont mourir, ton père sera mis en horizon et on lui coupera la tête. »

Dans *Sacré silence*, le personnage de Lumpe bâillonne Echo, fatiguée de l'entendre répéter ce qu'elle dit, mais du coup, sa syntaxe s'en trouve mélangée et elle invente des mots :

*« Ben alors ! Bien je maintenant tranquille suis ! Zut ! Le sens je ne plus des mots trouve ! Non ! Trouve le sens je ne plus des mots ! Bon sang ! Les mots trouve des sens je ne plus ! Malheur ! Du charabia ! (...)
Patacabrosse ! mes grudulus, ma colocasse, ma gar-gamelle de cochondecbine ! Farbailloux, gratolènes ! Tout est pétacarabossé ! »* (pp.40-41)

Et ce sont souvent les personnages-enfants qui utilisent ou comprennent ces langages. Marion qui a des problèmes d'expression liés au manque de considération familiale comprend et traduit ce que dit la sorcière. Alia comprend ce que dit l'oiseau savant :

ALIA

... dis-moi ce qui pourrait le sauver.

L'OISEAU

Ta prou.

ALIA

Ma peur ?

L'OISEAU

Vraiment, ta prou. Un gré fonterre quand un grifanto n'a plus de prou pour lui. Il soinfalle devant que tu aies pro de lui.

L'OGRE

Tu peux traduire s'il te plaît ?

ALIA

Un ogre meurt quand un enfant n'a plus peur de lui. Il faut que j'aie peur de toi, tu vivras... (p.42)

L'OISEAU

Toi ! Tu l'enquebarbouzes ! Tu enquebarbouzes cette grand barcasse.

32. Fabrice Melquiot (Albatros), Serge Kribus (Marion, Pierre et Loiseau), Nilo Cruz (Train de nuit pour Bolina), Nathalie Papin (Debout), Michel Marc Bouchard (Histoire de l'oise), Joseph Danan (Jojo le récidiviste)

33. Michel Aumont (Le mioche), Emmanuel Darley (Plus d'école), Nathalie Papin (L'appel du pont), Jean-Claude Grumberg (Iq et Ox)

34. http://www.sacd.fr/actus/agenda/auteur_studio/pommerat/index.asp, entretien

35. http://www.festival-avignon.com/fichiers/document/11490870462227/file_En_tretien_avec_Frederic_Fisbach.pdf

36. <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontrée/pièce/index.php?id=une-petite-sirene>

37. Actes Sud, 1995

ALIA

Dis-le ! Dis-le comme nous ! Fais un effort !

L'OISEAU

Avec un fort accent.

Tu l'aimes. Tu aimes cette grande barcasse. (p.43)

LES RÉFÉRENCES, LE JEU SUR LES POINTS DE VUE QU'ELLES PERMETTENT DU PETIT POUCKET AU CHAPERON ET AUTRES CONTES

La richesse de la mise en mots se retrouve également dans la variété des points de vue qu'adoptent les auteurs. Il serait possible de le montrer sur la thématique des enfants battus³², ou celle de la guerre³³, mais la culture commune des contes facilitera cette approche (voir bibliographie). « *Ces histoires sont faites pour être réécrites, pour que des auteurs se les réapproprient* », déclare Joël Pommerat³⁴, et Frédéric Fisbach³⁵ explique : « *J'essaie aussi de considérer le langage en tant que construction d'un réel, comme une succession de masques qui viennent se poser autour des jeux de la perception.* »

Et les intentions ne manquent pas : plaisir de renouveler une rencontre avec les textes, autres façons d'entendre les personnages, autre place à leur donner, mise en valeur d'une relation particulière, interrogation sur les « rêves » contemporains. Dans le dossier *Pièce (dé)montée* du CRDP de Paris, Catherine Anne explique ses choix par rapport au conte d'Andersen, en voici deux :

« Ce dont j'avais envie en écrivant sur le roi et la reine, c'était de travailler sur » À quoi rêve-t-on aujourd'hui ? qu'est-ce que ça nous dit ? » Après, dans l'interprétation, on a fait le choix de traiter à égalité le monde terrestre et le monde sous marin. »³⁶

Pour d'autres auteurs, il est question de mettre en évidence la relation au père, par exemple, une sensibilité à une position particulière, les essais de

survie malgré l'abandon et la recherche d'avenir, ou encore la volonté de renouveler et d'ancrer l'avertissement de l'expérience dans des temps plus actuels : « *Connaître l'histoire, les histoires, la vraie Histoire, à quoi cela sert-il ? Sinon à alerter les chaperons d'aujourd'hui, à avertir les enfants que la liberté de traverser le bois pour porter à sa mère-grand un pot de beurre et une galette n'est jamais définitivement acquise...* » (Jean-Claude Grumberg, préface à *Le Petit Chaperon Uf*).

Force de l'écriture, variété de ses possibles inépuisables, voici trois incipit de trois textes ayant comme point d'ancrage le conte *Le Petit Poucet* : discours très construit qui se voudrait rassurant, opposition de termes apparente, surprenante (« *Premièrement, je suis le dernier* », « *fil unique d'une famille de sept garçons* »), création d'entités, grâce au seul trait d'union forgeur de blocs, qui situent les personnages les uns par rapport aux autres et renforcent le sentiment de solitude (« *mes six-gros-grands-frères, mon-père-mère, et moi, pauvre petit dernier* »), jeu sur le matériau mot (*poucet, pouc'est, pou*) :

POUCE-POUCE. Premièrement, le dernier. Je suis le dernier. Mais j'ai pas peur pas peur pas peur de vous, ombres rôdeuses. Deuxièmement, tout petit. Je suis né tout petit. Petit comme un pouce. On m'appelle Pouce-Pouce. Mais j'ai pas peur pas peur pas peur de vous, ombres sournoises. Troisièmement, hyperpauvre. Je suis né hyperpauvre. Dans une famille de trois sous. Toujours la course à la pitance, entre mes six-gros-grands-frères, mon-père-mère, et moi, pauvre petit dernier. Mais j'ai pas peur pas peur pas peur de vous, ombres têtues. Tapiés toutes dans le noir tout noir. Tenez-vous coites, les ombres ! Moi Pouce-Pouce, un jour, je serai grand comme un pouce de géant. J'avance, malin-malin, je ne cède pas d'un pouce.

Ah la la ! Quelle histoire !, Catherine Anne³⁷

LE GRAND. L'histoire du petit poucet ! L'histoire du petit pouc'est... l'histoire du petit pou ! L'histoire du petit poucet, c'est l'histoire du petit pou. Il en avait plein la tête. Et ça le grattait, ça le grattait. Et chaque

38. L'école des loisirs, 2003

39. Actes Sud, 2008 (Heyoka)

fois qu'il se grattait la tête, pour pas qu'on voie que c'était à cause des poux, il disait : « J'ai une idée ! »

En attendant le petit poucet, Philippe Dorin³⁸

LE PETIT POU CET

*Je suis le fils unique d'une famille de sept garçons.
Ils sont tous arrivés deux par deux, mes frères.*

Le petit Poucet, Caroline Baratoux³⁹

Dans cette pièce, Caroline Baratoux a pris un parti : la figure centrale de son adaptation est le père. Le texte est sobre, mais les paroles fortes.

LE PÈRE (p.9)

*Un fils est une bouche avec un gros estomac gros
comme ton ventre, gros par quatre fois, ce qui fait sept
bouches qui ne finissent jamais de crier leur faim.
Sept cris sans fin !*

LE PÈRE (p.13)

*Je n'en peux plus moi à la fin, !
J'ai peur de me détester finalement,
ce serait le pire.*

LE PÈRE (p.22)

*Un clown ! ...
voilà ce que je suis là maintenant...
Et pas un homme...
un vrai !*

Le Petit Poucet, comme dans le conte, entend et dispose des cailloux qu'il dépose

*« sans rien dire du tout
pas le moindre petit mot,
simplement concentré dans la forêt pour écraser la
peur,
la peur qui fait des trous dans la tête pour dévorer le
courage ! » (p.12)*

Quand les frères rentrent à la maison, les parents sont attablés devant un sanglier « *aussi grand que la table, qui en paraît ridicule* » et le père, voyant ses fils, nous est décrit « *fourchette en l'air* », tel le géant de Zéralda d'Ungerer ou Monsieur L'ogre de Solotareff !

Mais l'un des frères déclare :

« Poucet nous a dit que lui, il te voyait car tu es grand... et que tu es notre père et qu'on ne peut te perdre de vue pour toujours. » (p.20)

Couché avec ses frères chez l'ogre, Poucet est déterminé :

LE PETIT POU CET (p.34)

*Je veux revoir père et mère, une fois au moins...
Aider père à couper les arbres,
lui faire sentir qu'il n'est pas tout seul dans la vie,
l'aider à grandir,
l'aider à grandir et devenir fort,
très fort comme un arbre.*

Et lorsqu'il rentre à la maison ayant tiré parti des bottes de sept lieux (on remarquera que la dénomination a changé), il explique qu'avant d'ouvrir le sac d'or :

POUCET (p.48)

*Il faut parler d'abord à notre père.
Il faut lui dire que nous avons rencontré dans la forêt ce que c'était qu'un méchant père, un tout petit père, un père qui mange ses propres enfants.
Notre père, lui, ce n'est pas un méchant père, c'est ça qu'il faut lui dire,
qu'il n'est pas méchant
et qu'il est grand.*

UN FRÈRE

Mais il le sait.

POUCET

Peut-être pas.

Dans *En attendant le petit Poucet*, Philippe Dorin présente deux enfants qui s'entraident à survivre. S'enchaînent un certain nombre de jeux de paroles, autant de rêves ou de simulation de la réalité. Le Grand et la Petite, seuls au monde, se rencontrent...

LE GRAND

Comment tu t'appelles ?

LA PETITE

Pierre !

LE GRAND

Ce sont les garçons qui s'appellent Pierre.

LA PETITE

Non ! Pour un garçon, on dit caillou. (p.17)

...s'adoptent mutuellement :

LE GRAND

Moi, je suis ton père.

LA PETITE

Mais j'ai pas de père.

LE GRAND

Alors, je suis ton fiancé.

LA PETITE

Mais j'ai pas de fiancé.

LE GRAND

Alors, je suis ton grand frère.

LA PETITE

Si tu veux. (p.18)

...imaginent leur avenir, oscillant entre espoir et désespoir (voir également la scène de la ville, pages 22-23) :

LA PETITE

C'était un petit coin qu'il avait vu en rêve, une toute petite place rien que pour nous deux, juste de quoi retirer nos chaussures et poser nos pieds sur un petit tapis. (p.24)

LA PETITE

Mais ce petit coin que tu m'as promis, rien que pour nous, où on pourrait retirer nos chaussures et poser nos pieds sur un petit tapis ? (p.65)

LE GRAND

Il ne faut plus y penser. Y a pas de place pour nous. Il nous reste juste à trouver un endroit pour mourir.

LA PETITE

Ça, c'est pas difficile. Pour mourir, la terre est à tout le monde.

Ils sont constamment accompagnés par un caillou qui les suit et dont la Petite semble affectivement dépendante : au lecteur d'interpréter son rôle !

Dans chacun de ces textes, Poucet grandit, attend de grandir... Dans *Ab la la ! Quelle histoire !*, il a rencontré « Petite peau », personnage repris de *Peau d'âne*, et Petite peau lui demande plusieurs fois de chausser les bottes de sept lieux et de la prendre sur son dos. Poucet s'estime trop petit et ne veut pas risquer de la perdre en la lâchant (p.25, p.38) et ce n'est qu'après avoir confirmé leur « élan d'amour réciproque » que Poucet déclare « Grimpe sur mon dos, Princesse ! » (p.45).

Le Petit Chaperon Rouge aussi veut grandir dans la pièce de Joël Pommerat. Grandir et entrer dans ce cycle (infernale ? inévitable ?) des générations qui se succèdent, grand-mère, mère, fille. Lorsqu'elle se retrouve seule, elle essaie de se rassurer par la présence de son ombre parfois plus grande qu'elle. Étonnante la symbolique de cette ombre rassurante quand on la rapproche de la figure de la mère dans *L'ébloui* ou encore de la mère de Charles dans *Une histoire à quatre voix* (étouffante dans les deux cas).

« Il n'y avait plus que son ombre à côté d'elle son ombre avec laquelle elle pouvait se sentir encore un peu en sécurité.

40. *Le Petit Chaperon Rouge*, Joël Pommerat, 2005

41. Jean-Claude Grumberg, *Actes Sud*, Heyoka

Une ombre très belle qui ressemblait par chance un peu à sa maman.

Cette ombre c'était une ombre très jolie qui la rassurait beaucoup car elle était évidemment un peu plus grande qu'elle.

Le seul problème c'est que cette ombre n'était visible que lorsque le soleil réussissait à passer à travers les grands arbres.

Quand les arbres ne laissaient pas passer le soleil alors cette ombre disparaissait et la laissait toute seule. » (p.18)⁴⁰

Et il existe des petits chaperons audacieux sous d'autres noms. Dans *Pierre de gué* par exemple. Cynth rêve aussi de vivre de ses propres ailes, loin de sa mère, et elle fera des rencontres plus ou moins dangereuses ...

CYNTH

Chaud. Chaud. Chaud. Chaud.

Me voici. Me voici.

Je suis là. Me voilà.

C'est moi.

Moi toute seule.

Je suis là toute seule.

Voilà ma maison,

Petite, petite, petite.

La voilà

Tout là-bas.

Me voici,

Moi toute seule.

Mais sa mère est toujours là, prévenante (exactement comme le père l'est dans *Une nuit, un chat* d'Yvan Pommaux).

Dans *Le petit chaperon Uf*, c'est le loup qui est montré dans toute sa férocité tout à la fois égale à elle-même (réelle et dissimulée) et transposée...

WOLF

Document !

PETIT CHAPERON

Comment ?

WOLF

Document ! Papiers, papirs laissez-passer ausweis permis séjour carte immatriculation passeport carte grise verte bleue ! Exécution !

PETIT CHAPERON

Pourquoi ? Je passe ici tous les jours on me demande jamais rien.

WOLF

Aujourd'hui montre document tonton Wolf.

PETIT CHAPERON

Pourquoi ?

WOLF

Parce que loi.

PETIT CHAPERON

Loi ?

WOLF

Loi dit montre document, exécution rapide fixe repos ! (Le petit Chaperon Uf ⁴¹, p.11)

Les contes constituent un terreau propice à de nouvelles écritures, les auteurs se jouent vraiment de la fidélité et de la liberté, avec parfois beaucoup de finesse. Prenez le temps de lire *Ab ! Anabelle* de Catherine Anne, avant d'avoir envie de le relire lorsque vous aurez découvert où l'auteur vous emmène et avec quelle progressivité gourmande !

Terminons avec le rôle des références anglo-saxonnes chez Mike Kenny.

Dans *Pierres de gué*, cet auteur pousse la didascalie jusqu'à marquer ses souhaits par l'utilisation du « je » ! ...

« J'aimerais que l'épisode suivant soit comme une folle traversée des divers paysages de la pièce – comme si on les voyait redéfiler à toute allure. » (p.80)

Il s'agit ici pour lui de retrouver ou de faire retrouver ces retours accélérés en fin d'histoire propres aux auteurs anglo-saxons comme Michael Rosen (*La chasse à l'ours*), John Burningham (*Le cadeau de Noël de Gaston Grippemine*), ou Raymond Briggs (*Sacré Père Noël*).

CYNTH
(remontant la plage enneigée et pierreuse)
Froid froid froid froid.
Elle traverse la rivière.
Trempee trempée trempée trempée.
Elle passe à côté de Monty.
Chaud chaud chaud chaud.
Cynth lui rend sa pierre de soupe. (p.80)

Par cet extrait, les lecteurs auront reconnu aussi le rythme du texte de Michael Rosen dans *La chasse à l'ours* (emprunt présent dans l'ensemble du texte de Mike Kenny) et cette autre référence qui tisse l'ensemble du texte (et peut-être d'autres encore méconnues), c'est la reprise de « *la soupe au caillou* », cette recette devenue universelle (Tony Ross, John J. Muth, Anaïs Vaugelade, etc.) qui permet de lier des êtres peu enclins à l'être et de rendre un peu de saveur à la vie.

MONTY (p.33)
Tu veux bien me passer cette pierre, là. (...)

CYNTH
La voilà.

MONTY
Merci.
Il la renifle, comme s'il la savourait.
Oooh que c'est bon.
Il la fait tomber au fond d'une marmite.

Tu pourrais aller me chercher un peu d'eau ? (...)

MONTY (p.38)
Tu n'aurais pas un oignon dans ton sac ?
(... voir pp.62, 63, 69)

CYNTH (p.75)
Pas fameux, dites ?
Il faudrait deux ou trois carottes pour relever le goût.

CONCLUSION

Le théâtre contemporain accessible à la jeunesse n'est pas encore pris en compte dans les pages littéraires des journaux ou magazines. Et pourtant, il a trouvé sa place dans la littérature du côté des auteurs. Nombre d'auteurs de ces pièces écrivent à la fois pour adultes et pour enfants sans dévaluer le second par rapport au premier, Catherine Anne, Jean-Claude Grumberg, Joël Jouanneau, Fabrice Melquiot, etc.

La barrière à franchir est donc surtout du côté des lecteurs : il leur faut dépasser cette impression que le théâtre est difficile à lire. Dès que l'on invite à lire à haute voix, dit Catherine Anne, et que l'on distribue les rôles, s'installe un sentiment d'évidence. Ressentir le texte dans ses aspects ludiques et le partager à plusieurs, est très porteur. Et chaque pièce est une nouvelle surprise et une nouvelle réflexion qui s'engage.

Il n'a pas été question ici de mise en scène et de spectacle, mais il est évident que cette facette du texte est très intéressante à plus d'un titre, y compris la curiosité de découvrir la lecture du metteur en scène, et que toutes les pièces citées dans cet article ont été ou sont jouées dans toute la France. Mais pour les repérer encore faut-il en avoir entendu parler...

Annie JANICOT ■■■

PROPOSITION DE BIBLIOGRAPHIE ORGANISÉE

ENTRÉES THÉMATIQUES

● **PROBLÈMES DES PAYS D'AMÉRIQUE DU SUD ET D'AFRIQUE**

- ♦ Suzanne Lebeau (*Salvador*)
- ♦ Tiziana Luccatini (*Les souliers rouges*)
- ♦ Liscano (*Ma famille*)
- ♦ Michel Aumont (*Le mioche*)
- ♦ Jean-Claude Grumberg (*Pinoké et Barbie*)
- ♦ Daniel Danis (*Le pont de pierres et la peau d'images*)
- ♦ Joël Jouanneau (*L'ébloui*)

● **QUÊTE D'IDENTITÉ, GRANDIR**

- ♦ Catherine Anne (*Ab ! la la, quelle histoire*)
- ♦ Philippe Dorin (*En attendant le Petit Poucet*)
- ♦ Nathalie Papin (*Mange-moi*)
- ♦ Mike Kenny (*Pierres de gué*)
- ♦ Suzanne Lebeau (*L'ogrelet, Souliers de sable*)
- ♦ Bettina Wegenast (*Être le loup*)

● **ASPECTS HISTORIQUES**

- ♦ Guillaume le Touze (*À cause de la cheminée*)
- ♦ Jean-Claude Grumberg (*Le petit chaperon Uf*)
- ♦ Bruno Castan (*L'enfant sauvage*)

● **PROBLÈMES LIÉS À L'EXISTENCE**

Les difficultés sociales, et familiales

- ♦ Fabrice Melquiot (*Les petits mélancoliques, Albatros*)
- ♦ Jean-Rock Gaudreault (*Des perles d'eau salée*)
- ♦ Serge Kribus (*Le murmonde ; Marion, Pierre et Loiseau*)

Les enfants maltraités

- ♦ Fabrice Melquiot (*Albatros*)
- ♦ Serge Kribus (*Marion, Pierre et Loiseau*)

- ♦ Nilo Cruz (*Train de nuit pour Bolina*)
- ♦ Nathalie Papin (*Debout*)
- ♦ Michel Marc Bouchard (*Histoire de l'oie*)
- ♦ Joseph Danan (*Jojo le récidiviste*)

Les rapports à la mère

- ♦ Catherine Anne (*Petit*)
- ♦ Nathalie Papin (*Debout*)
- ♦ Philippe Dorin (*En attendant le petit Poucet, Un œil jeté par la fenêtre*)
- ♦ Nadine Brun-Cosme (*Et moi et moi*)

Les rapports entre enfants

- ♦ Nadine Brun-Cosme (*L'anniversée*)
- ♦ Anne Sylvestre (*Méchant*)
- ♦ Mike Kenny (*Le jardinier*)

Regard sur la société d'aujourd'hui, son fonctionnement et les relations sociales

- ♦ Philippe Dorin (*Les enchaînés*)
- ♦ Jean-Claude Grumberg (*Pinoké et Barbie, Iq et Oxi*)
- ♦ Fabrice Melquiot (*Bouli Miro, Bouli Miro redéboule, Wanted Petula*)
- ♦ Philippe Dorin (*Sacré silence*)

La différence

- ♦ Suzanne Lebeau (*Petit Pierre*)
- ♦ Françoise Pillet (*Molène*)
- ♦ Joël Jouanneau (*L'adoptée*)

● **REGARD SUR LA MORT**

- ♦ Philippe Dorin (*Dans ma maison de papier, j'ai des poèmes sur le feu*)
- ♦ Wadji Mouawad (*Pacamambo*)
- ♦ Joël Jouanneau (*Dernier rayon*)
- ♦ Mike Kenny (*Sur La corde raide*)

● **LA GUERRE**

- ♦ Michel Aumont (*Le mioche*)
- ♦ Emmanuel Darley (*Plus d'école*)
- ♦ Nathalie Papin (*L'appel du pont*)
- ♦ Jean-Claude Grumberg (*Iq et Oxi*)

QUELQUES ENTRÉES PAR L'ÉCRITURE

● **APPUI SUR LES CONTES OU LE PATRIMOINE**

- ♦ Catherine Anne (*Ab la la quelle histoire !, Ab ! Anabelle, Une petite sirène*)
- ♦ Joël Pommerat (*Le petit Chaperon Rouge*)
- ♦ Philippe Dorin (*En attendant le petit Poucet*)
- ♦ Olivier Py (*La jeune fille, le diable et le moulin*)
- ♦ Jean Cagnard (*Bout de bois, Pinocchio*)
- ♦ Bruno Castan (*Belle des eaux, La Belle et la Bête*)
- ♦ René Pillot (*Cendres... Cendrillon*)
- ♦ Caroline Baratoux (*Le petit Poucet*)
- ♦ Jean-Claude Grumberg (*Marie des Grenouilles, Le petit Chaperon Uf, Mange ta main*)

● **TABLEAUX SUCCESSIFS**

- ♦ Philippe Dorin (*Les enchaînés, En attendant le Petit Poucet*)
- ♦ Gérald Chevolet (*Miche et Drute, paroles blanches*)
- ♦ Addy Pallaro (*Cent vingt-trois*)

● **VARIATIONS SUR LES FORMES NARRATIVES**

- ♦ Suzanne Lebeau (*Salvador, l'enfant, la montagne et la mangue*)
- ♦ Joël Jouanneau (*L'ébloui, L'adoptée*)
- ♦ Mike Kenny (*Sur la corde raide, Le jardinier*)
- ♦ Fabrice Melquiot (*Bouli Miro, Bouli redéboule, Wanted Petula*)
- ♦ Daniel Danis (*Le pont de pierres et la peau d'images*)

SITOGRAFIE :

Extrait du répertoire des auteurs de théâtre

Le théâtre « jeune public »

http://www.chartreuse.org/Site/Cnes/RepertoireAuteurs/jeune_public.php

Textes lus et sélection du groupe de lecteurs de théâtre Inspection académique du Cher & CDDP

http://www.ac-orleans-tours.fr/crdp/cddp18/Textes_theatre.htm

« Pièce (dé)montée » : les dossiers pédagogiques "Théâtre" du CRDP de Paris

<http://crdp.ac-paris.fr/piece-de-montee/>

BIBLIOGRAPHIE :

- ♦ *À la découverte de cent et une pièces*, CRDP Grenoble/Théâtrales, 2006
- ♦ *La revue des livres pour enfants n°223 : Le renouveau du répertoire théâtral*, 06/2005
- ♦ Collection de DVD *Formation. Entrer en théâtre* publiée par le Scénario (Texte et représentation). CRDP de Champagne Ardenne, 2006. 2 DVD, 3H33min. / *Lire le théâtre à haute voix*. CRDP de Bourgogne, 2006. 1 DVD-vidéo, 66min. *Du jeu au théâtre*. CRDP des Pays de la Loire, 2006.