



Recherches & Travaux

87 | 2015

Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement

Une part du théâtre qui s'ouvre à la recherche

Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/762>

DOI : [10.4000/recherchestravaux.762](https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.762)

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2015

Pagination : 7-20

ISBN : 978-2-84310-314-8

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors, « Une part du théâtre qui s'ouvre à la recherche », *Recherches & Travaux* [En ligne], 87 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 29 octobre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/762> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.762>

Marie BERNANOCE
Univ. Grenoble Alpes
UR LITT&ARTS (LITEXTRA, CINESTHEA)

Sandrine LE PORS
Université d'Artois, « Textes et cultures » (équipes « Littérature et cultures
de l'enfance », Centre Robinson et « Praxis et esthétique des arts »)

Une part du théâtre qui s'ouvre à la recherche

Une histoire, des questions au présent

C'est dans les années 1930 que Léon Chancerel, ami de Stanislavski, dont il fut en France le premier traducteur, fonda à Paris le premier théâtre d'art pour les enfants, en un geste notable. Mais c'est après la Seconde Guerre mondiale que le théâtre pour les jeunes, en France, vécut une forte expansion lorsque s'y intéressèrent aussi Jean Vilar ou Jacques Copeau, en association avec l'actrice Suzanne Bing.

En 1957, Léon Chancerel et Rose-Marie Moudoues fondèrent l'ATEJ (Association du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, futur centre français de l'ASSITEJ). Lors du festival d'Avignon de 1969, Catherine Dasté (fille de Jean Dasté et de Marie-Hélène Dasté, dite Maiène, elle-même actrice, costumière et fille de Jacques Copeau), fut programmée par Vilar pour des spectacles jeune public comme *L'Arbre sorcier* ou *Jérôme et la tortue*, qu'elle avait écrits avec des enfants. En 1973, ce fut la création par Jack Lang et Antoine Vitez d'un éphémère Théâtre national des enfants, à Chaillot.

De cette époque, Sibylle Lesourd rend compte dans ce volume, à la fois pour la France et pour l'Italie, en montrant combien le travail d'animation, dont Catherine Dasté est une figure, a pu constituer « une préhistoire du théâtre pour les jeunes ». Et l'on retrouve cet aspect à la fois historique, éthique et

esthétique dans le témoignage de Suzanne Lebeau, qui démarra elle aussi par l'animation.

En 1978, l'ensemble de ce mouvement déboucha sur la création des CDNEJ (centres dramatiques nationaux pour l'enfance et la jeunesse) et sur le développement de secteurs jeune public dans ce qui s'appelait alors les CAC (centres d'action culturelle, un des ancêtres des scènes nationales).

Après cette période fondatrice des années 1970 durant laquelle se sont croisés théâtre et éducation avec la création de réseaux nationaux et internationaux, il fallut attendre les années 1990 pour que l'on commence à sortir d'une impasse dans laquelle s'était quelque peu fourvoyée l'adresse aux enfants et aux jeunes. Celle-ci en effet se développa dans des créations collectives nécessairement inégales, et sans inscription pérenne dans la transmission. Et elle fut par ailleurs très souvent réduite à l'expression de bons sentiments ou, dans certains contextes politiques, d'idées contraintes, comme le montre ici Astrid Persyn pour la RDA de l'après-guerre.

Un double mouvement d'émancipation prit alors naissance.

Du côté de la production scénique, en 1988, ce fut *Mamie Ouate en Papoàsie*, écrit et mis en scène par Joël Jouanneau et, l'année suivante, la création à Sartrouville de Heyoka, important CDNEJ que dirigèrent Catherine Dasté, Françoise Pillet, Claude Sévenier, Joël Jouanneau... Le théâtre d'art en direction de la jeunesse naissait ainsi véritablement.

Du côté de l'édition, en 1987, Dominique Bérody créa «Très Tôt Théâtre», la première collection jeunesse autonome (non attachée à un théâtre ou une compagnie) et, en 1995, Brigitte Smadja lançait une collection théâtre à l'École des loisirs (la plus importante collection actuelle). Suivirent en 1999 «Heyoka jeunesse» chez Actes Sud, en 2001 la collection Jeunesse des Éditions Théâtrales, puis en 2002 celle de L'Arche et plus récemment, en 2014, la collection démarrée aux Solitaires Intempestifs. Le lecteur retrouvera ce panorama historique dans l'article de Pierre Banos-Ruf «Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe». On y mesure le rôle important tenu par l'édition.

Une grande effervescence a ainsi saisi les textes écrits à l'intention du jeune public, affichant combien la créativité de l'artiste qu'est l'auteur ou le metteur en scène n'est pas incompatible, bien au contraire, avec la mise en œuvre d'un texte pour les enfants...

C'est ainsi que depuis une vingtaine d'années, le théâtre publié en direction de la jeunesse, français, francophone et étranger en traduction française, est en pleine expansion : il s'est constitué en *répertoire*¹, les collections jeunesse

1. M. Bernanoce, «On peut parler d'un véritable répertoire / *We Can Speak of a Real Repertory*», *UBU Scènes d'Europe*, n° 46-47, *Théâtres jeunes publics, théâtres tous publics / Theater*

se développant de façon considérable jusqu'à représenter plus d'un millier de pièces, ce qui est important et doit être opposé à tous ceux qui considèrent encore, plus ou moins explicitement, que cette part du théâtre contemporain constitue une réalité mineure. Trois pièces jeunesse ont été retenues par la Comédie-Française, *Bouli Miro* en 2003 et *Bouli redéboule* en 2005, toutes deux de Fabrice Melquiot, et *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau.

Il n'est pas interdit de penser que le théâtre pour les jeunes est même devenu un filon éditorial (à l'image de la littérature jeunesse), comme le formule Hervé Blutsch avec un humour non tempéré dans sa préface à *Méhari et Adrien et Gzion* :

Cher jeune,
C'est avec plaisir et amusement que je te livre ces deux pièces en pâture, j'espère seulement que tu n'en feras pas n'importe quoi [...]. Pour parler honnêtement, sache tout d'abord que ces pièces n'ont nullement été écrites pour toi spécifiquement, et que les raisons qui m'ont poussées [*sic*] à accepter cette publication sont toutes matérielles, car tu es un Marché, Jeune, au-delà de ton concept, et tu m'en vois confus².

Les auteurs pionniers des écritures pour les jeunes que sont Bruno Castan, Richard Demarcy, Joël Jouanneau, Suzanne Lebeau, Françoise Pillet, René Pillot, Maurice Yendt, peuvent être satisfaits des résultats actuels de ce mouvement auquel ils ont tant contribué. En revanche, sans doute se désolent-ils de constater que les moyens de la production du théâtre jeune public n'ont pas suivi, si l'on excepte quelques grosses productions. C'est tout le sens des propos de Suzanne Lebeau et de Françoise Pillet dans leur « mot d'auteur » de *Vers un théâtre contagieux*³.

Une enquête, réalisée par l'association Scènes d'enfance et d'ailleurs à la demande de la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles, du ministère de la Culture et de la Communication, a été publiée en 2009 sur le site du ministère⁴. Cette enquête, portant sur les années 2006 à 2008, a ausculté les conditions de production et de diffusion des spectacles jeune public, sur la base de 735 compagnies recensées et dont le théâtre représente 31 %. On relève que dans leur immense majorité les spectacles jeune public sont produits dans des conditions de grande précarité, avec une aide à la production très

for Young People, Theater for EVERYONE, 1^{er} semestre 2010, p. 78-82.

2. H. Blutsch, *Méhari et Adrien, Gzion*, Montreuil, Éditions Théâtrales Jeunesse, 2001, p. 5.

3. S. Lebeau, « Les bras de l'hydre » et F. Pillet, « Désertion », dans M. Bernanoce, *Vers un théâtre contagieux. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, vol. II, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012, p. 312-313, p. 412-413.

4. Elle est disponible sur <<http://www.culture.gouv.fr/culture/dmdts/etudesjp.pdf>>.

insuffisante⁵, et souffrent d'une mauvaise diffusion et de missions imprécises, avec de fortes inégalités territoriales⁶. On y remarque aussi que les compagnies spécialisées dans les spectacles jeune public sont essentiellement dirigées par des femmes, ce qui va dans le sens des inégalités genrées qu'a mises en lumière l'enquête de Reine Prat, réalisée au titre des Missions Égalités Arts du spectacle, pour le ministère de la Culture et de la Communication (DMDTS, mai 2009⁷).

Pourtant, ce répertoire continue à gagner en vitalité : d'une part il a modifié et modifie en profondeur le paysage des écritures théâtrales, proposant aujourd'hui de grandes œuvres ayant acquis le statut de *classiques* du domaine ; d'autre part il tonifie la création scénique contemporaine au renouvellement de laquelle il participe activement, même si ses moyens et conditions de production doivent effectivement être interrogés.

L'opération de La Belle Saison, mise en œuvre au cours des années 2014-2015 par le ministère de la Culture à l'initiative de l'association Scènes d'enfance et d'ailleurs⁸, aura permis de braquer les projecteurs sur ce secteur du théâtre contemporain. Les réussites de La Belle Saison sont notables : plateformes régionales fréquentées, rencontres professionnelles nombreuses, sensibilisation des médias (cependant peu réactifs), colloques riches et ouverts⁹, Journée nationale des écritures (1^{er} juin), déclinée dans toute la France, ce qu'accompagne une opération forte en Avignon 2015 avec cinq cents enfants accueillis au sein du festival.

Mais il est permis de s'interroger sur les effets à long terme de cette Belle Saison et, plus globalement, sur le futur de ces deux dernières décennies. Le mouvement lancé après-guerre a réussi parce qu'il correspondait à une période de refondation sociologique, politique et artistique, établie dans les liens entre la pratique artistique et l'éducation.

La richesse éditoriale actuelle sera sans grand avenir si les comédiens, metteurs en scène et intervenants ne sont pas systématiquement formés aux spécificités de l'adresse aux jeunes et reproduisent des stéréotypes éculés à l'abri de textes plus ou moins lus et connus, qu'ils pensent faciles à jouer ou à monter, et qu'ils ont ainsi tendance à tirer du côté du surjeu de l'enfantin.

Par ailleurs, et malgré le fait que l'institution scolaire a notablement valorisé ces écritures dans le sillage du plan Lang-Tasca de 2001, la formation théâtrale de l'ensemble des acteurs éducatifs est encore dans la balance. La France n'a

5. *Ibid.*, p. 23-33.

6. *Ibid.*, p. 72-80.

7. <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/prat/egalites.pdf>

8. <https://sites.google.com/site/scenesdenfance/>

9. On peut ainsi signaler les journées d'études qui se sont tenues du 4 au 7 mai 2015 à la Chartreuse d'Avignon.

institutionnalisé une formation au théâtre et aux arts du spectacle qu'assez tardivement. Chanceler regrettait déjà cet état de fait dans la partie « Généralités » de son livre *Le théâtre et la jeunesse*¹⁰. Jean-Claude Lallias ne disait pas autre chose en 1994, dans un article du *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*¹¹.

Le développement de la formation universitaire en arts du spectacle, à partir de la fin des années 1950¹², a pourtant été productif et a contribué, avec le mouvement militant représenté par l'ANRAT, à nourrir les évolutions institutionnelles de l'enseignement secondaire (création des ateliers de pratique artistique et des options théâtre, plus récemment de l'option théâtre au CAPES de lettres). Mais la dramaturgie et l'esthétique théâtrale demeurent un point aveugle dans la formation des enseignants¹³, tout comme leur initiation systématique aux pratiques théâtrales. Reste également que, à de rares exceptions près, les formations universitaires (licence et master), littéraires et en arts du spectacle, ne proposent pas de formations consacrées aux écritures et aux scènes pour les jeunes. Il s'agit le plus souvent de parcours optionnels et non de parcours proposés à tous et délibérément inscrits dans le projet pédagogique d'une formation. Du reste, La Belle Saison n'a pas été accompagnée par les ministères de l'Éducation nationale et de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, même si de nombreuses associations ont œuvré sur le terrain à cet accompagnement. Il est donc fondamental que se développe et s'amplifie une recherche et une formation universitaires se consacrant au *théâtre jeunesse* et au *théâtre jeune public*, entendus respectivement au sens de répertoire publié et de spectacles produits¹⁴. C'est ce à quoi veut contribuer ce volume.

De la nécessité d'une recherche à la fois spécifique et ouverte

Cet ouvrage, le premier des deux prévus¹⁵, s'inscrit dans le prolongement d'un double colloque qui s'est tenu successivement à Arras et à Grenoble en avril 2014, et qui témoigne de l'intérêt pour le théâtre à destination des jeunes

10. L. Chanceler, *Le théâtre et la jeunesse*, Bourrelier et Cie, Paris, 1946, p. 25-29.

11. *Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation*, Paris, Nathan-Université, 1994.

12. L'Institut d'études théâtrales de Paris 3 a ainsi été fondé en 1959.

13. Voir M. Bernanoce, « Le répertoire théâtral dans son contexte scolaire : à l'épreuve des genres, de l'esthétique et de l'approche dramaturgique », *Le français aujourd'hui*, n° 180, *Pour l'enseignement du théâtre*, 2013-1, p. 27-38.

14. Le « théâtre pour la jeunesse » (ou « pour les jeunes ») englobe les deux catégories.

15. Un second volume d'actes est en préparation : *Poétiques du théâtre de jeunesse*, série « Corps et voix », coll. « Études littéraires », Artois Presses Université, à paraître en 2016.

des deux universités et groupes de recherches concernés, dans le cadre d'une réflexion qui ne sépare pas les questions d'esthétique des questions d'éthique.

Dans chacune des deux universités s'étaient antérieurement développées des recherches et des publications justifiant cette collaboration, notamment :
– le colloque organisé en 2006 à l'université Stendhal Grenoble 3 par Traverses 19-21, composantes CEDILIT (Centre de didactique de la littérature) et É.CRI.RE (Équipe sur la crise de la représentation), intitulé « Enseigner le théâtre contemporain » dont un des axes concernait le théâtre pour les jeunes et dont les actes ont été publiés sous le même titre¹⁶ ;
– le colloque organisé en 2011 à l'université d'Artois par Textes et cultures (équipes Littérature et cultures de l'enfance du Centre Robinson et Praxis et esthétique des arts), intitulé « La représentation du jeu dans les écritures jeune public : repérages, contours et horizons d'un territoire » et dont les actes ont été également publiés, dans les *Cahiers Robinson*, sous le titre *Le jeu dans les dramaturgies jeune public*¹⁷.

Après une période de nécessaire construction du domaine d'étude que représente le théâtre pour la jeunesse, dont les bornes ont commencé à être balisées dans les années 2000, il est apparu qu'il fallait ouvrir le champ de cette recherche sans la limiter trop étroitement, de façon tautologique, à son seul périmètre. Il y a en effet à se méfier d'une position trop militante, les approches analytique, poétique, esthétique, éthique et philosophique se révélant totalement nécessaires¹⁸ afin de ne pas marginaliser les écritures pour les jeunes.

Depuis les années 1980, se tinrent de multiples rencontres professionnelles, dont témoignent un certain nombre de publications¹⁹. De nombreux auteurs, metteurs en scène et éditeurs ont pu témoigner de leur engagement dans ce champ du théâtre. Mais il s'est agi en 2014 du premier colloque universitaire international se donnant un objectif à la fois spécifique et globalisant, et qui propose d'intégrer véritablement l'analyse du théâtre à destination des jeunes dans le champ des études théâtrales, entre éthique et esthétique, dans la sphère européenne et francophone.

16. A. Brillant-Annequin, M. Bernanoce (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain*, Grenoble, SCÉRÉN-CRDP de Grenoble, 2009.

17. F. Heulot-Petit, S. Le Pors (dir.), *Cahiers Robinson*, n° 32, *Le jeu dans les dramaturgies jeune public*, Arras, 2012.

18. Voir à ce sujet l'avant-propos de l'ouvrage *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cité, p. 15-23.

19. *Pourquoi j'écris du théâtre pour les jeunes spectateurs*, Carnières, Lansman, 2005 ; *Théâtre pour ados, Paroles croisées*, Carnières, Lansman, 2009 ; *Écrire du théâtre pour être joué par des jeunes*, Carnières, Lansman, 2011.

Ce mouvement a démarré avec la parution en 2006 de *À la découverte de cent et une pièces*²⁰, premier ouvrage consacré au répertoire de théâtre jeunesse et proposant plus d'une centaine d'analyses dramaturgiques, accompagnées de pistes de travail pour le plateau ou la classe. Il a reçu un accueil favorable, tant dans le monde universitaire que dans le monde du théâtre professionnel, français et étranger. Sa sortie a ainsi fait l'objet d'un long article dans *Le Monde des livres*²¹, pourtant peu enclin à évoquer le théâtre, dans les suites de ce que Michel Vinaver a nommé le « divorce » entre théâtre et littérature²². Le second volume, *Vers un théâtre contagieux*, a prolongé ce chemin pour construire une entreprise de *Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* au long cours, un troisième volume étant en préparation. Par ailleurs, en 2009 est paru l'ouvrage de Nicolas Faure issu de sa thèse, *Le théâtre jeune public : un nouveau répertoire*²³ analysant en détail la période qui a vu se construire les bases de ce répertoire.

Dans le même temps, on a vu des ouvrages d'esthétique théâtrale et d'analyses dramaturgiques *généralistes*²⁴ introduire dans leurs corpus des pièces de théâtre jeunesse. Ce fut le cas en 2003 et 2004 avec les trois volumes d'anthologie dirigés par Michel Azama, *De Godot à Zucco*²⁵. Ce fut aussi le cas en 2011 avec l'essai *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*²⁶ (qui comprend huit pièces jeunesse²⁷ sur les cent cinquante-neuf pièces analysées). De même des revues de chercheurs ont inclus dans leurs projets éditoriaux des dossiers consacrés à l'approche dramaturgique (textes et scènes) des œuvres théâtrales pour la jeunesse, comme le dossier « Les dramaturgies du jeune public » du n° 16 de la revue *Registres* paru en 2013²⁸

20. M. Bernanoce, *À la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil-Grenoble, Éditions Théâtrales - SCÉRÉN - CRDP de Grenoble, 2006.

21. M. Faure, « Des enfants et des planches », *Le Monde des livres*, n° 19364, 27 avril 2007, p. 11.

22. M. Vinaver, *Le compte rendu d'Avignon, Des dix mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Arles, Actes Sud, 1987.

23. N. Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire théâtre », 2009.

24. Le mot est utilisé ici dans son opposition à *jeunesse* et *jeune public*.

25. M. Azama, *De Godot à Zucco. Anthologie des auteurs dramatiques de langue française*, Paris, Éditions Théâtrales - SCÉRÉN - CNDP, 2003 et 2004, 3 vol.

26. S. Le Pors, *Le théâtre des voix. À l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

27. Il s'agit de *À la poursuite de l'oiseau du sommeil* et *Les Aventures d'Auren le petit serial killer* de J. Danan, *Où est donc Mac Guffin ?* de E. Durif, *Alice et autres merveilles*, *L'Enfant Dieu* et *Le Gardeur de silences* de F. Melquiott, *L'Ébloui* de J. Jouanneau, *Mon fantôme* de P. Rambert.

28. S. Le Pors (dir.), « Les dramaturgies du jeune public », *Registres*, n° 16, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2013.

Par ailleurs, le colloque arrageois de 2014 s'est inscrit dans un chantier de recherche consacré aux écritures théâtrales contemporaines, voire « immédiatement contemporaines », entre les universités d'Arras, de Strasbourg et de Louvain auquel s'est joint Grenoble pour le volet jeunesse. C'est ainsi que nos travaux s'inscrivent dans le cadre d'une réflexion globale sur les mutations des écritures d'aujourd'hui.

On peut aussi remarquer que ce mouvement s'est également accompagné du développement du théâtre dans des ouvrages de littérature jeunesse. Signalons par exemple *Littérature jeunesse, 900 titres pour les collèges*²⁹. Par ailleurs, le théâtre pour la jeunesse a fait son apparition dans des ouvrages consacrés à la création artistique : le *Dictionnaire universel des femmes créatrices*³⁰ comporte un chapitre consacré au théâtre, et un article y propose un panorama des femmes importantes dans le théâtre pour la jeunesse, accompagné de plusieurs notices consacrées à certaines d'entre elles³¹.

Par ce triple mouvement d'ouverture et d'élargissement, il s'agit de conférer au théâtre en direction des jeunes toute la légitimité qui lui fait encore défaut du fait de sa nécessaire spécialisation initiale, en lui donnant cette juste place que la recherche universitaire est à même de circonscrire et de contribuer à développer dans une période qui semble propice.

Les voies d'un engagement

Tout au long de cet ouvrage, il s'agit d'explorer comment le rapport à la jeunesse correspond moins à une thématique qu'à un engagement dépassant le seul théâtre destiné aux jeunes et interrogeant à la fois le monde et le théâtre, la jeunesse et les adultes, soucieux de regarder le monde tel qu'il va depuis l'enfance.

Cela revient à comprendre en quoi la relation à ce que Deleuze et Guattari ont appelé des « blocs d'enfance³² » amène les différents acteurs du théâtre, et en premier lieu les auteurs, à se positionner en termes éthiques et esthétiques, en particulier en ces temps d'après Shoah tels que les interrogeait Adorno dans

29. Collectif Lire au collège, *Littérature jeunesse, 900 titres pour les collèges*, Grenoble, SCÉRÉN-CRDP de Grenoble, 2003.

30. M. Bernanoce, « Théâtre-Jeune Public (XX^e-XXI^e siècles) », notice synthétique, dans M. Calle-Gruber, B. Didier, A. Fouque (éd.), *Dictionnaire universel des femmes créatrices*, Paris, Éditions des Femmes, 2013, p. 4288-4289.

31. Notices individuelles de F. du Chaxel (en collaboration avec M. Davidovici), p. 1328-1329 ; M. Enckell, p. 1424 ; S. Lebeau, p. 2498 ; F. Pillet, p. 3451 ; K. Serres, p. 3951 ; N. Wallace, p. 4534 ; B. Wegenast, p. 4560.

32. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 360.

Primes. La jeunesse, dans les dramaturgies qui nous occupent, est donc un lieu de création oscillant entre dimension ludique et tentative de se rappeler à la « tâche enfantine » (telle qu'analysée par Giorgio Agamben dans *Enfance et Histoire*³³), celle de regarder le monde quand bien même nous ne saurions pas dire encore ou nommer ce à quoi nous sommes confrontés. Naissent ainsi des modes privilégiés de *détour* empruntés par le théâtre dans son rapport à l'enfance et au monde, dont Jean-Pierre Sarrazac a esquissé la voie dans *La parabole ou l'enfance du théâtre*³⁴. Cela donne aux adultes s'adressant aux jeunes une responsabilité qui ne peut être confondue avec une démarche didactique. Les différentes réflexions proposées dans le premier chapitre s'attachent à développer cette approche éthique et esthétique, et *in fine* philosophique, tant d'un point de vue général que dans sa mise en œuvre chez des auteurs et metteurs en scène.

Il s'agit ensuite de mettre en résonance cette approche philosophique avec des pratiques culturelles diverses et fondées sur des histoires différentes, de façon à mieux cerner les enjeux actuellement à l'œuvre dans le développement de ce domaine du théâtre. Il reste en particulier à en prendre la mesure à l'échelle internationale – les traditions, les pratiques et les regards variant, on le sait, d'un pays à l'autre. C'est ce à quoi s'attache le deuxième chapitre de cet ouvrage, que certains débats et tables rondes lors du colloque d'Arras auront permis d'enrichir, en particulier pour ce qui concerne le théâtre africain³⁵. Sans lieux nécessairement dédiés, le théâtre s'y adresse assez facilement aux jeunes, associés aux spectacles sans qu'ils leur soient particulièrement destinés. Mais il y a cependant des pièces montées pour ou par eux, même si la notion d'un théâtre d'art pour les enfants est assez étrangère à la culture africaine. On peut cependant citer *Oublie!*³⁶ du Congolais Kossi Efoui ou encore *Même les chevaliers tombent dans l'oubli*³⁷ du Togolais Gustav Akakpo, un spectacle mis en scène par Mathieu Roy et présenté avec succès dans le « in » d'Avignon en 2014.

33. G. Agamben, *Enfance et Histoire*, trad. de l'italien par Y. Hersant, Paris, Petite bibliothèque Payot, 2002.

34. J.-P. Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Paris, Belval, Circé, 2002.

35. C'est ainsi qu'une table ronde réunit É. Lansman, éditeur, conseiller en théâtre et écritures jeune public au Tarmac, scène internationale francophone à Paris par le biais de la structure Émile&Cie, et S. Chalaye, professeure d'études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, au sein de l'IRET (Institut de recherche en études théâtrales), dont elle est directrice.

36. K. Efoui, *Oublie!*, Carnières, Lansman, 2011.

37. G. Akakpo, *Même les chevaliers tombent dans l'oubli*, Arles, Actes Sud-Papiers, coll. « Heyoka jeunesse », illustrations de B. Clarke, 2014.

Les deux premiers chapitres ayant offert un cadre à la réflexion, le chapitre trois s'attache à l'analyse de quatre œuvres théâtrales singulières, montrant ainsi comment certains univers d'écriture jouent clairement à dépasser des frontières de sens (message et questions, traduction et trahison), de normalité (folie et sagesse) et de genres (album, image, poésie, musique). S'y déploie la nécessité de penser le théâtre pour les jeunes dans des cadres qui ne l'enferment pas dans ses seules spécificités, mais l'ouvrent à une réception créative qui le porte plus loin.

Éthique et esthétique : des cadres philosophiques

Dans le premier chapitre de cet ouvrage, l'article inaugural propose une réflexion sur l'ensemble du répertoire de théâtre jeunesse, désormais bien établi, sous le titre : « Le répertoire de théâtre jeunesse : des esthétiques *contagieuses* ». Ces analyses montrent comment le rapport à l'Enfantin, d'essence nietzschéenne et tel que défini par Deleuze en tant que « bloc d'enfance », construit un mode de *détour* pour dire le monde qui donne naissance à de grandes tendances esthétiques et éthiques mêlant épique et dramatique : voix du conte, du relais, du récit ; tendances à la parabole, à la série et à l'engagement « multicolore ». L'adresse aux enfants et aux jeunes apparaît ainsi comme un geste esthétique nécessaire, en appui sur un ancrage philosophique dans la joie, telle qu'entendue par Clément Rosset, qui ouvre les chemins du futur aux lecteurs et spectateurs auxquels elle offre la joie en contagion.

Dans une veine proche, Aurélie Armellini rapproche les univers d'écriture de Nathalie Papin et de Dominique Richard, les mises en scène de Betty Heurtebise et de Joël Pommerat, et elle les éclaire des réflexions sur l'enfance, le langage, la mort, le corps et l'espace de Jean-François Lyotard, Pierre Péju, Antonin Artaud, Claude Régy, Gilles Deleuze et Michel Foucault. On perçoit ainsi comment l'adresse aux jeunes peut nourrir un engagement métaphysique des plus profonds, intimement lié à une réflexion artistique valorisant la force de vie tout en la confrontant à la mort, brisant le langage (comme l'écrivait Artaud) pour se rapprocher du vivant authentique, donnant à ressentir des expérimentations élargissant notre perception du réel, favorisant la découverte de soi par l'exploration du corps. L'ensemble construit des espaces mentaux en décalage par rapport aux perceptions ordinaires, faisant de ces créateurs des penseurs de l'invisible.

Suivent les témoignages à la fois très intimes et portés vers la méditation philosophique de deux auteurs majeurs et prolixes du domaine, la Québécoise Suzanne Lebeau, pionnière du théâtre pour les jeunes dans son pays mais aussi

dans le monde entier, et Nathalie Papin, auteure d'une des œuvres *classiques* les plus fortes du théâtre jeunesse français³⁸.

Dans son article intitulé « L'auteur qui écrit pour les enfants peut-il échapper à la double autorité de l'auteur devant le public et de l'adulte devant l'enfant ? », Suzanne Lebeau développe une ample et dense réflexion sur le statut de l'enfance, encore trop souvent et exclusivement considérée, à tort, comme un état en devenir, en écho à *l'enfant-monstre* de la philosophie évoqué dans le premier article. Elle met en lumière les exigences sans concession de l'adresse aux enfants et raconte comment elles se sont imposées à elle, loin de tout didactisme, de tout surplomb de l'adulte par rapport à l'enfant. On voit poindre là les bases d'une autogénétiq ue de son théâtre à destination de la jeunesse (déjà esquissée dans l'ouvrage *Le choix de Suzanne Lebeau*³⁹), en appui sur l'expérience d'animation, la perte de contrôle de l'adulte et la « métaphore fondatrice ». On voit aussi se déployer une pensée théorique qui donne vie à la notion de *détour* évoquée précédemment, par ailleurs inscrite dans l'approche que les neurosciences proposent de l'empathie.

De son côté, dans son article « Pour “une augmentation de la puissance d'exister” », selon une démarche génétique certes différente mais tout aussi notable, Nathalie Papin ausculte son travail d'écriture, en appui sur les réactions d'enfants et d'adultes, enseignants ou metteurs en scène. Elle donne ainsi à sentir combien l'adresse aux enfants a représenté pour elle une forme de renaissance, loin du pire et du désastre qui pouvaient lui être promis. Cette adresse se concrétise par une image qui est celle de la balançoire à bascule : il s'agit de chercher et trouver le point d'équilibre au moment du décrochage, au sommet du mouvement, en sachant fabriquer du contrepoids. Écrire du théâtre, cela revient à se désaxer dans le rapport à la filiation, ou comment quitter la filiation paralysante pour trouver celle qui permet de revivre, dans une joie spinozienne revendiquée qui induit un rapport à la sauvagerie du corps et de sa présence irrémédiable au monde.

Édition et médiations : des cadres historiques

Retraçant l'histoire de l'édition du répertoire de théâtre jeunesse depuis les années 1970, Pierre Banos-Ruf, dans son article « Regards croisés sur le secteur éditorial du théâtre contemporain jeunesse en France et en Europe », met en

38. Le lecteur intéressé pourra lire les analyses dramaturgiques des pièces de ces deux auteures dans *À la découverte de cent et une pièces...* et *Vers un théâtre contagieux*, ouvr. cités.

39. F. Villaume (dir.), *Le choix de Suzanne Lebeau*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013.

perspective les actuels enjeux de ce secteur éditorial de niche entre texte et scène, au succès duquel contribuent largement, en France, les listes fournies aux enseignants par l'éducation nationale. Mais ce succès n'est pas sans questions par rapport au fonctionnement de ce secteur éditorial dans d'autres pays européens comme l'Allemagne, l'Angleterre et l'Espagne où l'édition théâtrale est moins ancrée. On note en effet en France une baisse récente du pourcentage des textes de théâtre dans les programmations de certains festivals jeune public, tandis que l'édition semble de plus en plus en concomitance avec la création. Cette forme de retour en arrière mérite que l'on continue à observer de près les évolutions en cours.

Sibylle Lesourd, dans « L'animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes » montre à quel point l'animation a aidé à construire l'adresse aux jeunes, en France et surtout en Italie, dans les années 1970, au travers d'un « théâtre *des* enfants » (*versus* un théâtre *pour* les enfants). Elle analyse la méthode élaborée par Catherine Dasté et reprise ensuite en Italie par plusieurs compagnies, ainsi que celle, légèrement différente, de Miguel Demuyneck ou de Maurice Yendt. Facteur de régénération, le théâtre *des* enfants n'est pas un théâtre de participation et se donne pour but l'émancipation de l'enfant spectateur. Son rôle s'est ensuite réduit au fur et à mesure du développement d'un théâtre des metteurs en scène et des auteurs, surtout en France, mais il a durablement marqué ce secteur du théâtre par ses ambitions éthiques dont on peut retrouver des traces, intéressante filiation, dans l'engagement social et politique de bien des auteurs actuels.

Dans « État et nature du théâtre pour les jeunes en RDA entre 1949 et 1961 », Astrid Persyn nous plonge dans le contexte politique de l'Allemagne de l'Est dans la période d'après-guerre, et dans le cadre d'un système de troupes permanentes. C'est à Leipzig en 1946 que naquit le premier théâtre consacré à la jeunesse, le Theater der Jungen Welt, « Théâtre du Jeune Monde », suivi en 1948 à Berlin par le Theater der Freundschaft, « Théâtre de l'Amitié ». Se mit ainsi en branle un théâtre officiel de propagande, en faveur du système socialiste. Au travers de l'exemple de son grand-père, Hans Dieter Johst, elle montre ensuite comment il fut possible de contourner les exigences du Parti socialiste unifié allemand, mais cela n'eut qu'un temps et le travail authentiquement culturel dut céder sous les coups de boutoir de l'endoctrinement.

Des œuvres à leur réception : une affaire de frontières

Avec son article « *Le Petit Chaperon Uf* de Jean-Claude Grumberg : écrire pour “alerter les chaperons d'aujourd'hui” », Mirella Piacentini, traductrice

en italien de Grumberg, poursuit sur la voie des frontières internationales envisagées dans le chapitre précédent. Fortement autobiographique, portant un message historique et éthique, la pièce *Le Petit Chaperon Ufallie* jubilation de la langue, bonheur de la théâtralité et engagement éthique et historique. Il s'agit alors moins de transmission que de relation authentique entre l'auteur et son lecteur/public. Si les horreurs de la Shoah sont clairement présentes dans cette pièce, il serait toutefois réducteur de vouloir la cantonner dans cette lecture : sa portée est en effet plus générale et parle du monde d'aujourd'hui aux enfants d'aujourd'hui. Traduire cette pièce en faisant le choix de coller à sa langue revient alors à mettre en avant l'audibilité de son texte.

Johanna Biehler dans « Dramaturgie de la "folie" dans le théâtre jeune public » s'intéresse à plusieurs pièces jeunesse qui se situent à la frontière entre la normalité et l'anormalité et elle les analyse à la lumière de la psychanalyse. Elle y montre comment le rapport à la folie parfois inquiétant et porteur de mélancolie est contrebalancé par un certain nombre de mises à distance épiques et métathéâtrales. Oser aborder la thématique de la maladie mentale, c'est avant tout respecter l'intelligence de l'enfant, et lui offrir des mots pour panser ses maux dans une forme d'engagement humaniste.

C'est à une autre forme de frontière que se consacre Corinne Frassetti-Pecques dans « L'album-théâtre : une nouvelle lecture du texte de théâtre? ». Elle y analyse les relations complexes entre réception du texte et réception de l'image, qui n'est pas toujours illustration, dans ce cas particulier de l'édition théâtrale jeunesse qu'est « l'album-théâtre ». La question essentielle est alors de savoir si l'image peut remplir le rôle du texte didascalique, en facilitant la réception, et si l'illustrateur a fonction de dramaturge. On remarque ainsi la forte figuration de la théâtralité. Mais l'image peut aussi refermer le sens du texte, et en gommer la richesse interprétative. Le décalage texte/image comme les changements de temporalité dus au jeu de mise en page deviennent alors indices d'ouverture, et ils œuvrent à la construction d'un imaginaire, de la fiction autant que de la régie. Finalement, la lecture de l'album-théâtre semble ne pas être véritablement spécifique.

Pour finir, Nathalie Rannou se penche sur une œuvre profondément hybride et elle pose un constat en forme de remise en cause des frontières génériques trop étanches : « *Les Trois Jours de la queue du dragon* de Jacques Rebotier, entre théâtre, musique et poésie ». Tout est poreux dans cette pièce illustrée et musicale, poésie sonore, loufoque et sérieuse, entre cirque et théâtre, religion et paganisme, queue et coda. Cette œuvre propose un pacte de lecture très ouvert et semble engagée dans une performativité mêlant le dire et le faire, à tel point que l'on peut y lire un traité en acte consacré aux théories de la lecture, de nature fortement phénoménologique. L'expérience de lecture est

expérience poétique. Les constants jeux de mots représentent alors un hymne à la théâtralité de la langue.

Il n'était pas de meilleure œuvre pour servir de coda à ce volume, en attendant les actes arrageois⁴⁰.

40. Prolongeant ces réflexions et attentif aussi bien aux poétiques de l'engagement qu'à l'engagement du poétique dans le théâtre jeunesse, ce deuxième volume ira à la rencontre de dramaturgies et de voix singulières, telles celles de E. Bond (D. Tuaillon), de J. Danan (S. Le Pors), de D. Danis (J.-P. Ryngaert), de P. Dorin (M. Vandebussche), de M. Kenny (D. Schröpfer), de C. Galea (T. Fayner), de S. Lebeau (F. Heulot-Petit), de S. Levey (P. Longuenesse), de D. Richard (S. Dardaillon) ou encore de L. Tartar (L. Perzo).