

**Formation « Jeune public et médiation : pour une approche commune » - 5ème session**

## **LES ECRITURES CONTEMPORAINES POUR LA JEUNESSE DANS LE DOMAINE DU SPECTACLE VIVANT**

Public : 30 médiateurs et bibliothécaires des Pays de la Loire

Mercredi 15 et jeudi 16 octobre 2014

Le Quai – Angers

### **OUVERTURE DES DEUX JOURNEES**

Christian Mousseau Fernandez, Directeur du Quai accueille les participants, rappelle les missions du Quai, les différentes structures qui composent l'EPPC et ses différents espaces. Cette formation s'articule autour des écritures contemporaines s'intégrant ainsi parfaitement dans les contenus du festival Pas(s)age.

Cécile Duret-Masurel, conseillère éducation artistique et culturelle à la DRAC des Pays de la Loire, rappelle que le collectif qui organise ces formations s'est structuré après les chantiers de réflexion initiés par l'association Scènes d'Enfance et d'ailleurs en 2011/2012. Il est fédéré par le Grand T et la DRAC y est fortement associée. Pour la troisième année, ce collectif propose 2 sessions de formation par an autour de thématique spécifique à la médiation à destination des jeunes. Pour la première fois, ces formations sont ouvertes à des personnes extérieures : les bibliothécaires en octobre, les coordinateurs conservatoires en avril. Cette posture est intéressante car elle place le jeune au centre des différents médiateurs qu'il peut rencontrer.

Elle précise que la Belle Saison en Pays de la Loire sera lancée jeudi à 19h avec l'auteure Suzanne Lebeau et qu'un site Belle Saison vient d'ouvrir avec un agenda régional. Afin que toutes ces actions soient lisibles, elle invite toutes les structures à y apporter des informations.

Marion Fraslín-Echevin, directrice du Pôle Public et Médiation au Grand T retrace les différentes thématiques abordés lors des précédentes sessions de formation : construire son discours et aiguïser son regard, explorer de situations concrètes de médiation, comprendre l'enjeu de la médiation pour les artistes...

Elle souligne également l'ouverture de ces formations aux bibliothécaires et les engage à faire des retours au moment du bilan sur cette nouveauté.

Elle souhaite remercier les différentes personnes du collectif impliquées dans l'organisation de ces formations : Manon Albert (Grand T), Céline Guinot (Les Quinconces/ Le Mans), Anne Meignen et Gilles Naour (La Gobinière-Orvault), Virginie Dréano et Charlène Mur (FAL 53), Cyrille Planson (Festival Petits et Grands), Bénédicte Maurin (indépendante), Elise Denier et Jean-Noël Charpentier (Onyx), Frédéric Aubry et Michel Auger (Le Quai), Véronique Mabilais (La Fleuriaye-Carquefou), Marie Tochet (Espace Herbauges-Les Herbiers).

Rappel de la définition de la médiation, résultat des chantiers de réflexion : La médiation culturelle comprend l'ensemble des actions qui vont favoriser la rencontre des publics avec une œuvre et/ou une démarche artistique. Cet ensemble d'actions s'inscrit à l'intérieur d'un projet global partagé par l'ensemble des acteurs culturels d'un territoire, porté par une structure culturelle ou un établissement éducatif et par ses partenaires. Il est essentiel de distinguer les enjeux de la médiation de ceux de la communication. Les actions de médiation ont pour but de préparer les publics à la représentation et de favoriser les échanges à l'issue de celle-ci. Pour l'enfant cette démarche devrait se développer dans un parcours cohérent tout au long de la scolarité dans le temps scolaire comme en dehors de celui-ci.

# LE PANORAMA DES ECRITURES THEATRALES POUR LA JEUNESSE

## ► EN FRANCE, PAR MARIE BERNAOCE

Après avoir enseigné dans le secondaire et à l'IUFM de Grenoble, **Marie Bernanoce** est maître de conférences HDR en études théâtrales et en littérature à l'Université Stendhal-Grenoble 3, où elle fait partie du groupe de recherches Traverses 19-21. Elle anime depuis de nombreuses années des ateliers et stages théâtre. Militante du mouvement de théâtre-éducation, elle est membre du bureau de l'ANRAT et présidente de l'association Théâtre A la Page organisant des comités de lecture de théâtre jeunesse dans la région Rhône-Alpes. Marie Bernanoce a été membre de la commission théâtre du CNL.

Outre de très nombreux articles et des contributions à des volumes collectifs, en France et à l'étranger, Marie Bernanoce a publié ou dirigé plusieurs ouvrages consacrés aux dramaturgies contemporaines et à l'enseignement du théâtre. Elle a récemment contribué à la partie théâtre du Dictionnaire des femmes créatrices qui est paru aux Editions des femmes.

Elle est devenue la spécialiste du théâtre jeunesse auquel elle a consacré deux ouvrages, *A la découverte de cent et une pièces* et *Vers un théâtre contagieux* (Editions théâtrales, 2006 et 2012), proposant plus de 250 analyses dramaturgiques, accompagnées de pistes de travail en classe et en atelier. Il s'agit des deux premiers volumes d'une entreprise de Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse qui en comprendra trois. Elle prépare actuellement une anthologie du théâtre jeunesse.

## I- définition et histoire rapide

### 1/ Les définitions :

Il est important de poser une différence de terminologie entre le théâtre jeune public et le théâtre jeunesse. Le théâtre jeune public est ce qui se produit sur les scènes à destination des enfants et le théâtre jeunesse, tout ce qui se publie en littérature dramatique dans les collections spécialisées pour la jeunesse. Des maisons d'édition comme Théâtrales ont pour devise que « le théâtre, ça se lit aussi ». D'ailleurs, à la définition de la médiation rappelée en ouverture, on pourrait ajouter la dimension du contact avec les œuvres, aussi bien du côté de la littérature que du côté des arts. Il s'agit justement de travailler les deux entrées en même temps dans cet espace intermédiaire qui est celui de la dramaturgie.

Comment nommer le théâtre qui n'est pas pour les jeunes ? D'autant qu'il existe des pièces qui n'étaient pas écrites pour les jeunes par l'auteur. Par exemple *Ma famille* de Carlos Liscano que l'éditeur a souhaité publier en collection jeunesse et *Le pire du troupeau* que Christian Duchange a monté pour les adolescents.

Le théâtre pour les jeunes regroupe donc le théâtre jeunesse qui se publie et le théâtre jeune public qui se monte. Il s'agit dans la recherche de ne pas mélanger les outils d'analyse de réception de spectacles et les outils d'analyse de réception de littérature dramatique, de pièces qu'on lit. Les outils se croisent mais ne sont pas les mêmes. Par contre, les outils d'analyse de la dramaturgie sont les mêmes dans le théâtre pour les jeunes et dans le théâtre pour adultes.

### 2/ Quelques repères historiques :

Années 30 : Léon Chancerel fonde le premier théâtre d'art pour les enfants.

1957 : Léon Chancerel et Rose Marie Moudouès créent l'Association du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse

1969 : Catherine Dasté est programmée par Jean Vilar dans le cadre du festival d'Avignon avec des créations collectives montées avec des jeunes

1973 : Jack Lang et Antoine Vitez fondent le Théâtre National des Enfants à Chaillot

1978 : Création des Centres Dramatiques Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse. Aujourd'hui, il n'en reste plus qu'un : le TNG à Lyon

1981 : L'ancêtre du TNG est fondé : le Théâtre des Jeunes Années par Maurice Yendt. C'est l'époque des pionniers en tant qu'auteurs et/ou metteurs en scène : René Pillot à Lille, Bruno Castan, Patricia Giraud...

1988 : *Mamie Ouate en Papouasie* écrit et mis en scène par Joël Jouanneau est un choc. Ce metteur en scène qui montait des grands auteurs pour adultes se met à écrire et à monter du théâtre exigeant pour les jeunes.

1989 : Création à Sartrouville de la collection Heyoka

Des années 30 aux années 90, Il a fallu 50 ans pour que se construise une effervescence autour de cet univers, se

construisent des univers autant du côté des auteurs que du côté des metteurs en scène, pour que ce théâtre jeune public sorte du statut de « sous théâtre ».

### **3/ Histoire rapide de l'édition :**

1975 (l'édition démarre après les créations) : Création des Cahiers du soleil debout en appui sur le TJA à Lyon. Cette collection a été reprise par Lansman en grande partie.

1987 : Dominique Bérody crée la première collection et maison d'édition autonomes dédiées aux jeunes, c'est à dire qui ne soit pas en appui sur un théâtre : Très Tôt Théâtre (le centre culturel de Quimper est né après !). La plupart des titres aujourd'hui sont chez Théâtrales.

1989 : Lansman, avec plusieurs de collections estampillées jeunesse et des partenariats avec des compagnies, des structures... Aujourd'hui, cela représente plus d'une centaine de titres.

1995 : Création de la collection théâtre à l'École des Loisirs. C'est la plus grosse collection mais elle n'est pas homogène car elle comprend des pièces qui ne sont pas montées, des écritures qui ne sont pas de vraies écritures théâtrales mais aussi de très grands auteurs.

1999 : Actes Sud- Heyoka Jeunesse avec le Théâtre de Sartrouville. Actuellement plus d'une cinquantaine de titres, elle développe un travail particulier sur les illustrations.

2001 : Collection jeunesse aux éditions Théâtrales. Une soixantaine de titre avec une ligne éditoriale très homogène.

2002 : l'Arche Jeunesse avec Fabrice Melquiot. Elle développe maintenant un partenariat avec le théâtre Am stram gram à Genève. On compte une vingtaine de titre.

2009 : Espace 34, un petit catalogue très intéressant sur la même ligne éditoriale que Théâtrales.

2014 : Les Solitaires Intempestifs, dernière grande maison d'édition théâtre sans collection jeunesse, viennent d'en ouvrir une avec les pièces de Philippe Dorin !

Il existe aussi des plus petites maisons d'édition, on peut citer :

- Les 4 vents (écritures formatées sans intérêt),
- Color gang (des propositions très inégales mais un travail de territoire)
- Les éditions du Bonhomme Vert étaient intéressantes mais elles se sont arrêtées.
- Certaines Éditions Pédagogiques (mais attention, ce n'est pas du théâtre !).

### **4/ Quelques précisions suite aux échanges :**

On comptabilise plus de 1000 pièces éditées en langue française d'origine ou traduite et autour de 450 auteurs.

L'économie du secteur jeunesse est très florissante. Les ventes de théâtre jeunesse sont beaucoup plus importantes que celle du théâtre tout public. Un exemple : 80000 exemplaires vendus pour la pièce *Le long voyage du pingouin* de JG Nordmann.

Il existe un fossé entre édition et production car à l'inverse, l'économie de la création jeune public est moindre avec beaucoup de petites compagnies dirigées par des femmes. Les moyens de production, la durée des répétitions sont de loin inférieurs aux productions généralistes. Il y a des contre exemples avec les productions de Olivier Py, de Joël Pommerat, d'Emmanuel Demarcy-Mota...

### **5/ Références bibliographiques :**

- Le magazine *Ubu*, numéro de mars 2010 qui s'est intéressé au théâtre pour les jeunes
- *A la découverte de 101 pièces* en 2006 de Marie Bernanoce : 112 pièces analysées avec un index thématique et un index dramaturgique, un index de niveau, un glossaire, une biblio pour que ce livre soit un outil.
- *Vers un théâtre contagieux* de Marie Bernanoce avec 80 pièces, des analyses dramaturgiques plus longues et plus fouillées dont l'objectif principal est d'accompagner l'apprentissage de la lecture du théâtre.
- *Le Théâtre jeune public* de Nicolas Faure aux Presses Universitaires de Rennes.

## **II- Collections et auteurs**

Cette présentation propose une réflexion sur le rapport à l'illustration. Il est intéressant de créer un parallèle avec la littérature jeunesse qui a une forte relation à l'image. Cela traverse les publications de théâtre et présente un intérêt par rapport à la scène.

### **1/ Aux Éditions Très Tôt Théâtre :**

*Sido et Sacha* de Claude Morand avec une illustration un peu naïve.

*Babou ou l'enfant sauvage* de Bruno Castan où le travail d'illustration est plus subtil.

## 2/ A l'Ecole des loisirs :

**Philippe Dorin** avec notamment *Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu, En attendant le petit Poucet, L'hiver, 4 chiens mordent mes pieds et mes mains, 2084* (science fiction, assez rare dans le théâtre jeunesse), *Abeilles, habillez-moi de vous*. Cf. un numéro de Griffon de 2009 sur le travail de Philippe Dorin.

**Nathalie Papin** : *Camino* (une pièce jamais montée), *Debout, Mange-moi* (pièce beaucoup montée), *Qui rira verra qui va avec La morsure de l'âne* (des pièces philosophiques), *Un deux Rois* (réécriture palimpseste du *Pays de rien*). Les metteurs en scène jeunesse hésitent à monter des textes jeunesse difficiles comme *Camino*.

## 3/ Aux Éditions Théâtrales :

**Bruno Castan**, un pionnier : *Neige écarlate* (référence à Blanche Neige, au Chaperon Rouge mais aussi une réflexion passionnante sur les sitcoms, les séries comme contes d'aujourd'hui), *Belle des eaux* (une réécriture de la Belle et la Bête avec un travail poétique autour de la thématique de l'eau), *Coup de Bleu* (montage de nature cinématographique et épique qui s'inspire d'un Barbe Bleue qui irait faire des voyages dans le monde contemporain et les faits divers).

**Suzanne Lebeau**, québécoise qui a eu un très grand nombre de prix. Elle apparaît d'ailleurs dans le dictionnaire des femmes de théâtre qui est sorti l'année dernière. *Salvador : la montagne, L'enfant et la mangue* et *Le bruit des os qui craquent* (un texte sur les enfants soldats qui repose sur un travail documentaire qui est difficile à monter car il questionne aussi la culpabilité des adultes alors que les enfants ont la volonté de savoir), *Petite fille dans le noir* (un texte autour de l'inceste qui mélange le récit et l'action et raconte l'histoire d'une femme à 3 âges de sa vie). Remarque : une autre pièce intéressante autour de l'inceste : *Azaline se tait*, de Lise Martin aux Editions Lansman.

Auteur plus récent, **Dominique Richard** : *Le journal de grosse patate* sur le thème de l'obésité. Dominique Richard a mis en place une « constellation théâtrale », un ensemble de pièces avec des personnages récurrents. Majeurs dans une pièce, ils sont mineurs dans une autre. Dominique Richard vient de la philosophie et on retrouve dans ses textes les questions propres à Gilles Deleuze sur le majeur/le mineur... L'illustration des publications de ces pièces est importante, c'est un ferment pour l'imaginaire de la scénographie). Dans *Les cahiers de Rémi*, on retrouve une écriture diariste, c'est à dire qui s'appuie sur le journal intime. Sa dernière pièce : *L'enfant aux cheveux blancs* n'est pas dans sa constellation mais c'est une tragédie contemporaine.

**Sylvain Levey**, une écriture coup de poing/point (travaille beaucoup la ponctuation, les espaces, le blanc, la page...). Quelques titres : *Ouasmok, Alice pour le moment, Cent culottes et sans papier, Costa le rouge* (des pièces très clairement politiques pour les jeunes qui entraînent des réactions chez les parents, chez les professeurs, chez les professionnels), *Lys Martagon, Folkestone* (un trio amoureux un peu étonnant chez lui).

**Stéphane Jauberty** : *Jojo au bord du monde, Yaël Tautavel, Une chenille dans le cœur, un chien dans la tête* (pièce noire et forte qui fait penser à la pièce de Karin Serres *Un tigre dans le crane*). Ses deux dernières pièces : *Lété* et *Livère* (il serait intéressant qu'un metteur en scène monte les deux ensemble car elles se répondent, se prolongent)

**Jean Cagnard** : *L'entonnoir* (une pièce politique sur le chômage, thème peu porté au théâtre).

**Yves Lebeau** : *Du temps que les arbres parlaient* traite de l'envie de suicide d'un enfant avec une fin complètement ouverte.

**Luc Tartar** : *S'embrasent*.

## 4/ Aux Éditions l'Arche :

**Fabrice Melquiot** qui a démarré une saga théâtrale avec Bouli dans la logique des suites courantes à la littérature jeunesse. Dans ses pièces, on trouve une fantaisie débridée que l'on voit peu dans les écritures jeunesse. Les premières pièces de Fabrice Melquiot sont très intéressantes, notamment *les petits mélancoliques*, puis *Blanches, Perlino comment...* Les pièces de Fabrice Melquiot sont souvent montées par Emmanuel Demarcy-Mota. Fabrice Melquiot est aujourd'hui dans le sillage du théâtre surréaliste qui a disparu des plateaux.

**Jon Fosse** : *Le manuscrit des chiens* (3 ouvrages), travail sur le rythme, le point de vue.

**Kristian Hallberg** : *La cantine de l'amour*.

**Rob Evans** : *Simon la Gadouille*.

Ces deux derniers livrets sont des traductions et la maison d'édition est agent des auteurs qu'elle traduit. Les couvertures de cette collection changent, sont plus illustrées aujourd'hui.

### 5/ Aux Éditions Espace 34 :

Reconnaissables par leur format.

**Claudine Galéa** qui a eu le prix de littérature dramatique en 2011 : *La nuit, même pas peur*

### 6/ Chez Actes Sud Papiers - Hevoka jeunesse

C'est la maison d'édition qui va le plus loin dans le lien à l'illustration en éditant presque des albums théâtres:

**Mike Kenny** : *Le Jardinier, Bouh, Allez, Ollie, à l'eau*. Un auteur qui fait tout un travail sur le rythme

### 7/ Les Éditions du bonhomme vert :

**Karin Serres** : *le petit bonhomme vert (et le rouge !)* se rencontrent... Un travail graphique très abouti.

La mise en page des textes de théâtre montre leur proximité avec la poésie. Il existe des formes hybrides, Michel Ocelot par exemple : entre le théâtre, le cinéma et le théâtre d'ombres...

**Laurent Contamin** : *Les Veilleurs de jour*, une pièce sur les frères lumières

Un petit clin d'œil avec une citation d'Hervé Blutch : « 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, saches que ces pièces n'ont nullement été écrites pour toi spécifiquement et que les raisons qui m'ont poussé à accepter cette publication sont toutes matérielles car tu es un marché, jeune au-delà de ton concept et tu m'en vois confus ! » Écrire du théâtre jeunesse est un « petit » filon tout relatif !

## III- Cinq approches pour se situer par rapport à ce répertoire théâtral / au théâtre en général

### **Quelles sont les spécificités du théâtre jeunesse ?**

Se demander quelles sont les spécificités du théâtre jeunesse est une fausse question car beaucoup de textes n'étaient pas au départ écrits pour des jeunes. Il n'y a pas de spécificité en terme d'intentionnalité. L'envie pour un auteur de s'adresser à des jeunes n'est pas la seule raison de sa démarche et dans certains cas, ce n'est même pas du tout l'explication. Mais se demander quelles sont les spécificités du théâtre jeunesse est aussi une vraie question puisqu'il y a une forme de militantisme nécessaire à la reconnaissance de cette écriture. En même temps, ce militantisme, comporte les risques du pré carré (si c'est pour la jeunesse, c'est bien). Cette logique-là ne mène nulle part, ne développe pas d'outils d'analyse. Le milieu a un peu cédé à cela, peut-être pour se serrer les coudes mais il faut en sortir et ne pas être uniquement dans l'approche militante.

Les vraies questions sont ailleurs, dans les voies d'approche qui permettent de revenir au militantisme mais avec de la matière, des arguments, des analyses, des outils et d'aller découvrir d'autres auteurs, de ne pas monter toujours les mêmes pièces (ce qui n'est pas une problématique propre au jeune public). Dans le jeune public, il y a des résidences et des commandes d'écriture mais il arrive aussi que des textes issus de commandes d'écriture ne soient pas montés, ce qui pose question.

Catherine Dasté s'est exprimée sur la question du militantisme et de l'intention « trop destinée aux enfants » en disant : « si la création des centres nationaux pour l'enfance et la jeunesse a marqué une avancée en ce qu'elle a fait prendre conscience de l'importance d'une action vers les enfants, j'étais cependant convaincue qu'une spécialisation si poussée est dangereuse. »

Jean Gabriel Norman répond avec humour: « Est-ce que *oh les beaux jours* a été écrit pour le troisième âge ? ».

## **1/ La voie analytique**

Un travail d'observation à la loupe, de description nous amène très vite vers l'esthétique, très proche. On peut rapidement formuler le constat que l'on retrouve dans le théâtre jeunesse tous les grands courants du théâtre généraliste.

Par contre, on trouve quelques particularités :

- Le rapport à la narrativité est plus fort dans les écritures jeunesse. C'est un courant qui se généralise aujourd'hui aux écritures théâtrales dans leur ensemble peut-être parce que l'on a été trop loin dans l'explosion des formes et le manque de récit. Les écritures jeunesse ont toujours maintenu ce lien à la narration. Il y a de la déconstruction dans les écritures jeunesse (des exemples comme *Coup de Bleu* ou *Cent culottes et sans papier*) mais ce nouage avec la narration est toujours resté comme une colonne vertébrale.

- On retrouve souvent dans les écritures jeunesse la présence du personnage enfant mais il n'est pas systématique dans toutes les pièces. Il y a même des pièces dans lesquels les héros et héroïnes ne sont que des vieillards ! Ce n'est pas le personnage enfant qui fait le rapport à l'enfant.

- Il y a une grande richesse de ces langues. Les auteurs disent qu'écrire pour les jeunes, c'est un espace de liberté de langage ouvert au maximum, sauf quelques tabous ou modulations (aborder la sexualité de front par exemple).

## **2/ L'analyse des thématiques**

Cette analyse fait ressortir : l'amour, l'enfance, mort, la guerre, le rêve, le conte, la famille, le divorce, la relation adultes/enfants et plus récemment la maladie d'Alzheimer, la mémoire, la vieillesse. On constate aussi le développement des écritures engagées avec des auteurs comme Sylvain Levey mais aussi chez des auteurs qui portent un propos engagé indirect comme Nathalie Papin. Toutes ces thématiques, sont très loin des sujets connotés « enfantins ».

## **3/ La voie esthétique : un théâtre « médusant », mais pas « médusé »**

Quels sont les grands courants et comment les auteurs et les metteurs en scène s'y prennent pour se positionner dans la relation à la beauté ?

On constate le développement d'une réflexion autour de la notion de « détour » : ne pas regarder vraiment le monde en face. Italo Calvino développe ce concept dans *Leçons américaines*: le monde est pareil à la méduse. Si l'écrivain veut en rendre compte sans se laisser paralyser, il doit se garder de regarder le monde en face. Aujourd'hui le théâtre généraliste a des difficultés à dire le monde sans être médusé par sa noirceur. Or, l'adresse aux jeunes amène nécessairement à trouver des détours pour ne pas regarder la noirceur du monde en face et c'est là que se situe la force et le creuset de ces écritures-là. Comment parler du monde aux jeunes et aux enfants sans leur cacher sa réalité et sa noirceur sans pour autant les décourager, les emmener au suicide ou les ennuyer. Les formes trop en lignes droites, qui ne sont pas suffisamment inventives ou élaborées sont moins intéressantes car il n'y a pas cette force du détour (par exemple, le théâtre du quotidien, le conte comique théâtralisé, la tendance au sketch...). Un exemple : dans *Cent culottes et sans papier*, on découvre une forme, une langue, une dramaturgie complètement neuve qui sidèrent (le texte est venu à Sylvain Levey de l'image des vêtements que les enfants laissent quand ils sont renvoyés dans leur pays).

L'analyse se poursuit avec la question des types de détours que mettent en place les auteurs jeunesse. Et cela permet de remettre les écritures jeunesse dans les écritures théâtrales dans leur ensemble. Il s'agit de ne pas enfermer ce théâtre sans se priver pour autant de ses spécificités.

## **4/ La voie éthique : un théâtre modeste.**

Il y a beaucoup de belles personnes dans les écritures jeunesse. Il n'y a pas de surplomb de l'adulte par rapport à l'enfant. Le théâtre pour les jeunes n'a pas « moins », c'est un théâtre qui s'adresse à tout le monde mais qui sait aussi s'adresser aux jeunes, alors que certains thèmes dérangent les adultes (par exemple : *Le bruit des os qui craquent*).

## **5/ La voie philosophique : la force de joie**

En référence aux recherches de Clément Rosset, Catherine Naugrette, Théodor W. Adorno autour de la difficulté de se sortir de l'après Shoah. Les écritures théâtrales ont eu du mal à continuer à croire qu'il est encore possible de faire de la beauté dans le domaine du théâtre. En réponse à cela, les écritures jeunesse face à une nécessité de ne pas désespérer l'enfant, ont développé un « humour multicolore », une façon de parler de la noirceur du monde « juste » qui apporte une part de joie et qui, entre tragédie et joie pousse vers le futur.

Les esthétiques du surréalisme, du symbolisme, très présentes fin 19e et 20e ont presque disparu. Elles reviennent par les écritures jeunesse et on peut faire l'hypothèse que le reste du théâtre suivra (rendez-vous dans 20 ans!).

### **► EN EUROPE, PAR MARIANNE SEGOL-SAMOY**

**Marianne Segol-Samoy** est traductrice du suédois de littérature et de théâtre et plus particulièrement de théâtre jeunesse puisque la Suède a une grande tradition du théâtre jeunesse. Elle traduit exclusivement des auteurs contemporains surtout lorsqu'il s'agit de théâtre. Elle est membre fondatrice avec Karin Serres du labo 07, réseau de création théâtrale multilingue en direction du jeune public destiné à faire circuler les écritures théâtrales en Europe. Ce réseau est très curieux de tout ce qui s'écrit à l'extérieur et essaye de faire connaître ce qui s'écrit en France. Elle publie avec Karin Serres l'ouvrage *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse* aux éditions théâtrales.

L'exposé de Marie Bernanoce montre bien la richesse de ces écritures en France.

Mais que se passe-t-il en delà de nos frontières ? Quelles sont les tendances ? De quoi parle-t-on aux enfants sur les scènes en Europe ? En quoi les textes sont-ils liés à la place de l'enfant dans chaque société ? Quels sont les points communs, les différences ? Quel rapport ont ces textes à la scène, à la littérature, au milieu scolaire ?

L'ouvrage *Étonnantes écritures européennes pour la jeunesse* est sorti fin 2013 en partenariat avec le Centre Antoine Vitez, centre internationale de la traduction théâtrale. Il propose la photographie la plus récente possible de ce qui s'écrit en Europe pour le jeune public. Il s'agit de coups de cœur subjectifs, une sélection de 31 pièces venant de 24 pays différents. Le comité de lecture très dynamique de Labo 07, qui lit des pièces de différents pays dans les langues originales, a aidé à choisir ces pièces.

## **I – le collectage et le choix**

### **La traduction**

Une petite parenthèse sur le travail de traduction avant de commencer. Quand on parle de littérature étrangère, il y a toujours un traducteur dans l'ombre. Les traducteurs sont importants pour la découverte des textes ; ils font aussi un travail d'agent. Le traducteur traduit un texte, mais traduit aussi un sous-texte, un contexte. Son travail consiste à prendre une pièce dans une tradition théâtrale pour la placer dans une autre tradition théâtrale, ce qui peut paraître une aberration, les traditions étant très différentes d'un pays à l'autre. Derrière chaque mot, il y a une vision du monde, un choix culturel, des références sociétales particulièrement quand il s'agit du jeune public et de la place de l'enfant dans la société.

Les questions que le traducteur se pose sont celles du déracinement d'une pièce. Qu'est-ce qui fait qu'une pièce rencontre un lectorat ou un public dans un pays et pas dans un autre ? Et, à l'inverse, qu'est-ce qui fait que des traditions théâtrales très différentes se retrouvent dans une pièce ? Quand on lit du théâtre étranger, il faut donc se poser la question de la différence, du point de vue...

### **Le collectage des textes**

Le collectage pour cet ouvrage a rassemblé environ 350 pièces venues de toute l'Europe.

Dans les pays comme l'Angleterre, l'Allemagne et les pays nordiques (Suède, Norvège, Danemark, Finlande) il a été facile d'avoir ces textes. Ces pays ont une tradition du théâtre jeune public, les auteurs sont formés à l'écriture dramatique dans les conservatoires (c'est aussi le cas à l'ENSAT en France) et il y a une formation obligatoire au théâtre en direction des enfants et des ados. De ces pays, les textes ont été envoyés sous formes de tapuscrits car le théâtre n'est pas toujours publié. Des traductions étaient proposées.

Dans d'autres pays, il a fallu passer par le biais des instituts culturels, de l'ASSITEJ (Association Internationale du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse) qui compte environ 80 centres nationaux dans le monde. Le terme de comité

de lecture très courant en France ne l'est pas ailleurs. En Angleterre, c'est souvent les dramaturges, donc les auteurs qui font ce travail de lecture de texte. Dans certains pays comme la Slovénie, le Monténégro, la Slovaquie, la Serbie, la Croatie, le comité de lecture pouvait être compris comme un comité de censure. Dans certains pays comme la Roumanie ou la Moldavie, des traducteurs ont été relais. Mais il a fallu parfois bien chercher pour rencontrer des personnes militantes d'un théâtre exigeant et de création car beaucoup de textes dans ces pays ont des visées éducatives (adaptations de contes) ou correspondent à du théâtre de divertissement. Comme il s'agit de théâtre pour les jeunes, il n'y a pas eu de problème avec la renommée, les pays n'ont pas essayé de mettre en avant un auteur.

Ce travail de collectage a permis de constater que la plupart des pays d'Europe sont de tradition de « commande » : un metteur en scène passe commande à un auteur d'un texte souvent très en lien avec l'actualité. Les textes sont rarement publiés donc on ne lit pas le théâtre.

La France est une exception avec un théâtre de répertoire et une tradition de publication. En France, la langue compte autant que l'histoire, les textes peuvent être détachés de la création, la production ne suit pas systématiquement l'écriture. Dans les autres pays c'est l'inverse : la production est très importante et le texte meurt avec la fin de la création. Les auteurs écrivent en lien étroit avec un metteur en scène et une équipe de comédiens, suivent le processus de création et les dates de tournée (en général beaucoup de dates) et à la fin le texte n'existe plus.

### **Les critères pour sélectionner les textes :**

- Des textes les plus récents possibles: aucun avant 2000 et beaucoup de textes autour de 2010 (quelques textes en création).
- La nouvelle génération d'auteurs pour essayer d'avoir les tendances de ce qui s'écrit actuellement.
- Des auteurs engagés dans ce type de dramaturgie qui n'écrivent pas du théâtre jeune public par hasard.

Un travail d'enquête a été mené pour accéder à des textes exigeants, valoriser la recherche dans l'écriture (singulière, évocatrice), choisir des textes qui ont une vraie théâtralité. Tout ce qui est adaptation de conte ou récit initiatique à visée éducative a été écarté pour se centrer sur le théâtre de création.

## **II – Quelques caractéristiques de ces écritures et exemples de pièces**

### **L'engagement**

Les écritures européennes pour la jeunesse forment un théâtre engagé aussi bien dans le processus de travail que dans les sujets qui sont traités ou les types de personnages qui sont proposés. Ces écritures mènent souvent à de nouveaux langages qui ont un rapport inventif à la langue et sont plus interactifs avec le public (comment faire entrer activement le public dans ces écritures?).

→ *Patriotic hypermarket* de Jeton Neziraj (Kosovo) et Milana Bogovac (Serbie) (texte non traduit). Cette pièce puzzle qui parle de la dernière guerre dans les Balkans est basée sur un grand collectage de témoignages oraux et travaille sur la langue, chacun des auteurs écrivant dans sa propre langue. On voit ici le geste politique de ces écrivains dans leur processus de travail.

### **Le rapport à l'histoire**

Beaucoup de pièces sont basées sur des périodes politiques ou des situations historiques connues.

→ *Champ de mines* de Pamela Dürr (Suisse alémanique), traduction Karin Serres est une « pièce écrite pour salle de classe », c'est à dire une commande à la scénographie et la distribution légères que l'on retrouve dans les pays alémaniques et en Angleterre. Cette pièce raconte une amitié entre une serbe et une bosniaque mise à l'épreuve par la guerre en Yougoslavie.

→ *Antidote* de Nicoleta Esinencu (République de Moldavie), traduction Alexandra Lazarescu est un autre exemple moldave qui retrace l'histoire du gaz et du nucléaire d'Auschwitz à Tchernobyl en passant par la peur de la contamination chimique au temps de la guerre froide. Tout cela est vu par un enfant de 10 ans. C'est une écriture que l'on ne voit pas en France, le personnage s'adresse directement au public.



Extrait (c'est presque le début de la pièce):

*Tu as 10 ans*

*et la maîtresse te répètes à longueur de journée que tu es un âne bête  
parce qu'une fois de plus tu n'as pas fait tes devoirs à la maison  
et pour couronner le tout, elle ne frappe avec la règle sur les doigts  
et elle te dit que tu vas être sévèrement puni.*

*Tu as devant toi une feuille blanche  
sur laquelle tu vas encore devoir écrire  
une lettre pour la paix.*

*« Qu'est-ce que vous avez à écarquillé les yeux comme ça ?*

*Toute la classe sort une feuille blanche  
et écrit une nouvelle lettre pour la paix. »*

*hurle la maîtresse.*

*De toute façon elle ne les lit pas  
elle les glisse directement dans l'enveloppe  
en laissant dégouliner sa bave sur le timbre  
puis elle les jette dans un carton,  
carton qui,*

*tu l'as vu de tes propres yeux,  
sera porté par l'enseignant de travaux manuels  
à la déchetterie.*

*Tu as 10 ans*

*et chaque semaine,  
la maîtresse te force à écrire une lettre  
pour la paix.*

*Tu as 10 ans*

*et tu sais démonter une kalachnikov en 3 minutes  
et la remonter.*

*Tu as 10 ans*

*et tu sais enfiler ton masque à gaz en 0,01 seconde  
tu sais comment fabriquer un masque avec de la gaze  
tu fais des exercices de défense contre les armes de  
destruction massive*

*tu te jettes en l'air dans la direction opposée à l'explosion*

*tu sais qu'en cas d'attaque atomique*

*tu dois prendre de l'iode et après avoir eu l'iode*

*tu t'en prends encore une sur les doigts*

*et tu réécris une lettre*

*et encore une*

*et encore une*

*et encore une*

*A la récréation*

*tu cours avec ton ami dans le sous-sol de l'école*

*il te prend par la main*

*et il te dit à voix basse*

*« tu vois là-bas dans ce placard, il y a  
toutes sortes de bombes pour n'importe quelle éventualité*

*et seul le directeur en possède la clé*

*et n'ouvrira ce placard que quand*

*les Américains viendront nous envahir*

*c'est mon frère qui me l'a dit,*

*il est plus grand que moi*

*et il le sait très bien. Il a vu de ses propres yeux*

*comment le directeur a sorti de là*

*un chargeur avec des balles.*

*Il est trop fort,*

*hein ? »*

## La confrontation de l'histoire et de la réalité contemporaine

→ *Lait noir* de Holger Schober (Autriche), traduction Laurent Muhleisen raconte histoire d'un adolescent allemand qui part en voyage scolaire à Auschwitz et qui est tellement choqué, tellement honteux qu'il en déchire ses papiers d'identité et ne veut plus parler allemand.

→ *Sandholm* d'Anna Bro (Danemark), traduction Catherine-Lise Dubost se déroule dans un vrai centre de rétention danois où une jeune irakienne a pour mission de rédiger un rapport quotidien destiné à Dieu des conditions de vie des habitants de Sandholm. La spiritualité de cette héroïne est un levier dramatique pour mieux révéler les conditions de vie de ces gens.

## Les grands problèmes urbains contemporains

La ville devient un territoire du sensible et est central.

→ *Le gratte-ciel* de Lana Šarić (Croatie), traduction Karine Samardzija est un texte futuriste qui se passe dans un gratte-ciel, une sorte de micro société où il y a tout mais d'où on ne peut pas sortir. Une bande de jeunes se retrouve au sommet pour jouer au basket et un ballon tombe. Les jeunes prennent conscience de leur enfermement et commencent à s'interroger sur le monde extérieur. Cela fait référence au communisme avec une portée plus universelle sur la difficulté de se projeter dans la société d'aujourd'hui.

→ *Fugue à Akropolis* de Marija Korenkaitė (Lituanie), traduction Marianne Ségol-Samoy et Karin Serres, raconte la fugue de deux adolescents dans le plus grand centre commercial d'Europe. Ils pensent que dans ce lieu, tous les gens sont heureux et découvrent le vide humain de la société de consommation.

## De beaux personnages :

Jeunes et moins jeunes avec notamment une catégorie appelée « étonnantes jeunes héroïnes féminines lumineuses » car elles ont beaucoup d'humanité, agissent dans une réalité cruelle et triomphent de situations violentes grâce à une force intérieure et à beaucoup d'humour.

→ *La fille, la mère, Polter et Geist* de Erik Uddenberg (Suède), traduction Marianne Ségol-Samoy où une fille est confrontée à la folie de sa mère. La folie est personnifiée par Polter et Geist que seule la mère voit. Un sujet grave vu par la perspective de l'enfant.

→ *Holloway Jones* d'Evan Placey (Angleterre), traduction Adélaïde Pralon où une adolescente de 12 ans fait le deuil de sa mère et est passionnée de BMX. C'est une commande d'écriture passée par une association qui travaille avec des détenus. Elle a été jouée dans des théâtres mais aussi dans des prisons et des écoles. Les acteurs étaient pour moitié professionnels et pour moitié des anciens détenus. La forme est inspirée de la tragédie grecque avec un chœur d'adolescents qui raconte l'histoire.

### Un extrait, le début de la pièce :

*On entend des battements de cœur rapides, une respiration haletante. Holloway entre à vélo sur la scène.*

*Holloway : Accélération du cœur*

*Rester à 100 à l'heure*

*Toujours, un seul objectif en cours qui vaut plus que la maîtrise du parcours. Éviter de percuter les autres cyclistes.*

*Quoi faut comprendre que sur la piste, y a pas d'équipe qui tienne.*

*Tu gagnes ou tu perds à toi de savoir ce que tu vas faire.*

*Tu choisis : c'est leur peau ou la tienne.*

*Entre le chœur des adolescentes montées sur des vélos BMX. Toutes s'arrêtent, pour observer Holloway.*

*Chœur : On l'appelle la cavalière solitaire*

*Ombre en capuche découpée contre les cieux,*

*Sérieux ?*

*Sans famille, sans copain, seule du début à la fin.*

*La barjo ne dit jamais un mot, file dans la ville, fronce les sourcils, pédale à fond telle la Faucheuse, creuse les sillons de son passé, de son avenir profond profond.*

*Les pilotes BMX prennent place à côté d'Holloway et commencent la course. Sur l'écran on lit : « championnat régional 2008, catégorie juniors. »*

*La sonnerie du début de la course retentit. Un chronomètre défile sur l'écran. À un moment, la course s'arrête et Holloway, en plein vol, cède la parole au chœur.*

*Le chœur : On dit que son cœur est glacé  
 Comme le lit métallique où elle est née  
 Que dans ses veines coule un poison jaune  
 Voilà ce qu'on dit sur Holloway Jones.  
 La course se poursuit. Deux pilotes tombent de leurs vélos... La course s'interrompt.  
 Le chœur : On dit qu'elle est sortie avec le feu au corps  
 Dans ses yeux la rage faisait brûler deux tisons  
 On dit qu'elle est sortie en hurlant à mort  
 Qu'attendiez-vous d'un nourrisson des prisons ?  
 Né d'une telle mère  
 Né dans les fers  
 N'importe qui peut lui prédire  
 Un funeste avenir  
 Holloway : Chute de la grille de départ, pédale en haut, en bas, tout droit  
 Tout droit, tout droit  
 Saut du lapin, attaque le virage  
 Ne regarde pas derrière, là-bas, c'est derrière toi,  
 Pas d'excuse, de plan sur la comète, de plan de secours.  
 Tout, un saut, une bosse, pompage, virage, tout ça, fais ton choix, fonce sur le whoops toujours tout droit. C'est tout ce que t'as.  
 Voix du commentateur : Première à l'arrivée : Holloway Jones !*

Des « jeunes héros sensibles » confrontés à la dureté et à l'injustice de la société qui partagent leurs émotions. On trouve ces héros plutôt dans les pays du nord où il y a une plus grande conscience de l'égalité féminin / masculin. Ces très beaux personnages montrent leurs faiblesses, leurs sentiments, leurs pensées intimes d'adolescents.

→ *Fils de rat – un acte sur la haine* de Robert Jarocz (Pologne), traduction Sarah Cillaire et Monika Prochniewicz sur les sujets difficiles du harcèlement et de l'exclusion. Un petit garçon et un vieux monsieur sont victimes de la violence d'une bande de jeunes. Le sujet est dur mais il y a un détour poétique, onirique avec une langue ciselée et un chœur.

→ *Avant la sonnerie* de Liv Heløe (Norvège), traduction Jean-Baptiste Coursaud. Un beau personnage est confronté à la trahison car son pire ennemi qui a embrassé la fille dont il est amoureux. Se pose la question du fantasme (l'ai-je vu ou ai-je cru le voir ?) ainsi que la naissance de la sensualité et la sexualité.

### **Les fratries et les bandes de copains**

→ *The killer in me is the killer in you, my love* d'Andi Beyeler (Suisse allemande), traduction Corinne Müller. Des gars et des filles sont à la piscine municipale et ont des pensées sur le corps de l'autre, les rapports entre filles et garçons.

→ *Chiot de garde* de Peer Wittenbols (Pays-Bas), traduction Gerco de Vroeg et Laurent Muhleisen. Deux filles ont perdu leur père et leur mère est en dépression. Elles prennent le quotidien en charge. Le voisin (Wolf / loup) vient les voir pour leur demander de l'aider à faire un exposé sur la mort puisqu'elles l'ont côtoyée de près.

#### **Un extrait / début de la pièce :**

*Mara et Evi à la maison. Une journée dans la vie des sœurs. Elles font la cuisine, le ménage, une lessive, etc. Mère est lit. On frappe. C'est Wolf.*

*Wolf : Dring dring*

*Evi : Notre mère n'est pas là*

*Mara : Elle est partie*

*Evi : Travailler*

*Mara : dans une autre ville*

*Wolf : Je ne viens pas pour votre mère. Je viens juste vous poser des questions.*

*Evi : On n'est pas censées ouvrir*

*Mara : Oui, on n'est pas censées.*

*Wolf : pas la peine. Je viens juste poser des questions, j'ai dit.*

*Evi : Alors pose-les.*

*Wolf : Il y en a sept*  
*Evi : Vas-y, pose-les !*  
*Wolf : Vous voulez pas savoir d'abord qui je suis ?*  
*Mara : Non*  
*Evi : Non*  
*Wolf : D'accord*  
*Evi : Allez, pose-les !*  
*Wolf : Question 1.*  
*A quoi ressemble un mort de près ?*  
*Question 2.*  
*Est-ce que ça fait peur ?*  
*Question 3.*  
*Est-ce que votre père est le premier mort que vous avez vu en vrai ?*  
*Question 5*  
 ...  
*Evi : Tu as oublié la question 4.*  
*Wolf : C'est vrai.*  
*Question 4.*  
*Est-ce que votre père a été enterré, ou est-ce qu'il a été brûlé ?*  
*Question 5.*  
*Qu'est-ce que ça veut dire exactement « condoléances » ?*  
*Question 6.*  
*Combien de fois par jour vous pleurez ?*  
*Et enfin question 7.*  
*Qu'est-ce qui vous manque le plus, de votre père ?*  
*Mara : C'est tout ?*  
*Wolf : Oui. Sept questions.*  
*Evi : Tu es allé un peu vite à un moment.*  
*Wolf : Je sais. Je parle toujours trop vite. C'est un tic. Je tremble aussi un peu.*  
*Un temps*  
*Wolf : Alors ? Vous avez réfléchi ?*  
*Mara : Non*  
*Wolf : Il me faut les réponses la semaine prochaine.*  
*Evi : Comment ça ?*  
*Wolf : Parce que ce sera mon tour de passer.*  
*Mara : Je comprends rien. Et ma sœur non plus. Pas vrai, Evi ?*  
*Evi : Non, moi non plus.*  
*Wolf : Bon, vous savez ce qu'on va faire alors ?*  
*Evi et Mara : Non.*  
*Wolf : Je vais glisser la liste sous la porte. Écrivez lisiblement s'il vous plaît. Et je viendrai chercher les réponses demain.*

### **Des formes théâtrales nouvelles**

Des formes très libres dans leur dramaturgie interrogent le rapport à l'espace, le rapport au temps et sont plus interactives. Ces formes jouent avec la déconstruction de la fable, du dialogue, des personnages ; elles sont plus chorales et très inventives par rapport à la langue. Beaucoup de pièces réinventent un langage. Le langage permet aussi la transformation.

→ *I-D* de Rasmus Lindberg (Suède), traduction Marianne Ségol-Samoy. Cette pièce faussement interactive propose au spectateur d'être le héros de la pièce. La langue est très rythmée et inspirée de la BD. Le public est Toi. Tu découvres que tu es le personnage principal de la pièce qui est en train de se jouer. Tu découvres aussi que tu vas mourir et bien sûr tu n'es pas d'accord. Tu décides d'engager un détective privé pour comprendre qui veut ta mort et pourquoi. On parle ici du rapport au théâtre, à la fiction. Il y a 3 personnages qui s'appellent A, B et C. On ne sait pas qui ils sont et peuvent être pris en charge par n'importe quel acteur. Les acteurs endossent les rôles mais sortent aussi de la fiction pour être « les acteurs » sur scène. Il y a un travail sur les différents plans fictionnels : l'acteur/personnage et l'acteur/acteur.

→ *Acier* de Monique Merckx (Pays-Bas), traduction Mike Sens. Un chœur d'adolescents garçons qui sont slameurs

et danseurs et parlent de la condition des jeunes garçons. C'est à partir de témoignages de ces jeunes acteurs que l'auteur a écrit la pièce.

→ *Une forêt de jambes* de Jordi Palet i Puig (Espagne), traduction Clarice Plasteig Dit Cassou. Une petite fille se perd dans une gare où les jambes deviennent le terrain de fiction de l'histoire.

→ *Je suis une bulle* de Malin Axelsson (Suède), traduction Marianne Ségol-Samoy, pour tout-petits. C'est l'histoire de Quelqu'un qui ne veut pas décider ce qu'elle veut être. Elle décide d'être une bulle qui deviendra peut-être un garçon, une fille, un singe...

Un extrait, le début de la pièce :

*Un gorille devient une mariée qui devient un vieux bonhomme qui devient une poule qui devient un cow-boy qui devient un médecin qui devient une fille qui devient un gorille qui devient un légume qui devient un :*

*Quelqu'un*

*Quelqu'un : Maintenant*

*non*

*maintenant*

*on dirait qu'on est dans le ventre de quelqu'un*

*ce serait avant que je naisse*

*d'abord ce serait presque comme si j'étais mort*

*personne ne nous verrait on serait très loin, enfoui dans la chair ou dans la terre*

*(boum boum)*

*il ferait noir*

*mais je n'aurais pas peur parce qu'on ne saurait rien et moi je ne saurais même pas qu'on ne saurait rien et après, ça commencerait à*

*(boum boum)*

*on est dans le ventre de quelqu'un*

*on entend des bruits quelque part*

*on ne sait pas d'où ça vient*

*(quelqu'un tire une chasse d'eau)*

*(quelqu'un joue du piano)*

*(quelqu'un se dispute avec quelqu'un)*

*(quelqu'un est assis dans une voiture)*

*mais on ne comprendrait rien rien puisqu'on n'existerait pas, et je ne serais même pas né*

*ni toi, ni toi, ni toi*

*(quelqu'un chante une chanson)*

*(quelqu'un crie)*

*(quelqu'un est amoureux et embrasse quelqu'un)*

*et moi je fermerai les yeux*

*on flotterait*

*mais je commencerai à en avoir marre*

*j'aurai envie de faire pipi*

*je ferai pipi*

*je serai fatigué, je baillerai*

*et là*

*je passe à travers au-dessus à travers, en haut de l'autre côté à travers de l'autre côté à travers je descends d'un côté d'un autre côté puis d'un autre côté et je crois maintenant les continents et les mers de la vie à la mort à la vie à la mort et*

*ah ? on est donc devenu un...*

*ah ? on est devenu quoi ?*

*tu es devenu quelqu'un ? un professeur ? je suis devenu quelqu'un ? une dame ? un lapin ? un gorille ? un enfant ?*

*tu es devenue quoi ?*

*ça*

*ou ça*

*ou ça*

*ou celui là*

*ou celui là*

*ou ça*

*ou ça*

*ou ça peut-être  
tout le monde serait devenu quelqu'un  
tout le monde serait très heureux  
quelqu'un serait triste  
des millions de personnes seraient tristes  
on mangerait un gâteau  
il est où ?  
(cherche le gâteau et trouve un enfant)*

*Le père ou la mère de quelqu'un :  
Quelqu'un : maintenant je m'endormirais et je rêverais  
je serais très fatigué  
mais quand je m'endormirais, comment je saurais que le matin va arriver ?  
Le père ou la mère de quelqu'un : quand tu t'endormiras tu sauras que le matin va arriver parce que je te le promets  
Quelqu'un : et si la nuit ne s'arrêtait jamais  
Le père ou la mère de quelqu'un : la nuit s'arrêta  
je vais m'asseoir près de toi pour que tu t'endormes et je vais te réveiller  
Quelqu'un : comment on devient réveillé ?  
Le père ou la mère de quelqu'un : on est réveillé grâce au réveil ou à la lumière du jour  
grâce au sommeil qui prend fin  
Quelqu'un : comment on devient mort ?  
Le père ou la mère de quelqu'un : on meurt parce qu'on vit  
on vieillit  
nos cheveux deviennent gris et nos jambes se fatiguent, c'est comme ça  
Quelqu'un : comment on devient vivant ?  
Le père ou la mère de quelqu'un : on devient vivant par exemple grâce à l'amour  
Quelqu'un : comment le soleil apparaît dans le ciel ?  
Le père ou la mère de quelqu'un : le soleil apparaît dans le ciel parce que la terre tourne  
Quelqu'un : comment on devient un garçon ?  
Le père ou la mère de quelqu'un : ah...  
Quelqu'un : comment on devient un garçon ?  
La mère ou le père de quelqu'un : ben...euh...mh...  
Le père ou la mère de quelqu'un : euuh...  
La mère ou le père de quelqu'un : eh bien...mh... un garçon oui  
Le père ou la mère de quelqu'un : la nuit tombe, tu dois dormir maintenant  
La mère ou le père de quelqu'un : le silence arrive, bonne nuit plus un mot, dors*

### **III - Conclusion**

Ces écritures reflètent une immense diversité selon la politique culturelle de chaque pays, selon la place de l'enfant et de l'adolescent, selon la place de l'auteur également. En fonction de tout cela, certaines formes se développent ici ou là.

Il y a cependant une universalité des sujets, des histoires, des inspirations.

Il y a aussi une grande vitalité dans ces pièces qui traitent pourtant de sujets difficiles sur le monde sans trop de noirceur, avec des détours avec une très grande humanité. On le voit avec les personnages de ces pièces mais aussi dans la manière d'aborder les sujets.

Ces auteurs parlent plus de leur univers propres, de leur rapport intime au théâtre et au monde que de leur nationalité.

Finalement, il y a des échos, des fraternités entre des auteurs qui sont très éloignés géographiquement. Ils ont des manières de raconter le monde qui sont très proches. Nous vivons tous dans le même monde mais chacun en parle avec sa culture propre et sa démarche esthétique.

## QUESTIONS ET ECHANGES AVEC LE PUBLIC :

*Comment travaillez-vous avec l'éducation nationale ? Les lectures conseillées par l'éducation nationale sont rarement contemporaines. Comment emmener les professeurs vers ces écritures contemporaines ?*

### Marie Bernanoce

Dans le primaire, la liste des œuvres à étudier comporte des auteurs contemporains (Philippe Dorin, Nathalie Papin, Jean-Claude Grumberg). Pour le collège, il y a une sélection de lectures sur éduscol dans laquelle le théâtre représente un dixième des titres proposés et il y a du théâtre contemporain. Mais les textes enseignés au collège ne sont pas très ouverts : Molière + Molière et encore Molière, éventuellement *Knock*, Giraudoux, Ionesco.

La question de fond concerne la lecture du théâtre. Il y a eu un divorce entre le théâtre et la littérature dans les années 70 avec la transmission de l'idée selon laquelle le texte de théâtre comporterait un « manque » que la scène viendrait combler. Mais tous les textes littéraires sont en manque de ce que le lecteur fabriquera avec son imaginaire, le roman autant que le théâtre !

Cela pose la question de l'espace de la dramaturgie : entre le texte et le plateau / entre le plateau et le texte / le plateau dans l'absence de texte (quand il n'y a pas de texte, il y a pourtant de la dramaturgie !). Le statut intermédiaire de la dramaturgie permet de lire du théâtre et d'analyser ce que l'on voit au théâtre, et cette dramaturgie n'est pas prise en compte dans les manuels scolaires.

Il faut clairement dire : le théâtre ça se lit. Il n'existe pas de lutte entre le théâtre et le littéraire, c'est le résultat de l'invention progressive de la mise en scène. En effet, le metteur en scène est inventé fin 19e et cela a amené les auteurs à écrire en se prenant pour des metteurs en scène et les metteurs en scène en faisant une écriture de plateau à se prendre pour les seuls artistes du théâtre. Pourtant le renouveau du théâtre vient de l'inventivité des écritures, surtout pour le jeune public et le théâtre jeunesse. Il faut que de grands metteurs en scène s'emparent de ces textes-là. L'écriture fait le théâtre autant que la mise en scène. Beckett a révolutionné le théâtre par son écriture et il y a eu des metteurs en scène pour s'en rendre compte.

### Marianne Segol

Avec Labo 07, on travaille avec le milieu scolaire et avec l'association Posture (Pascale Grillandini) qui propose des comités de lecture en milieu scolaire autour de textes récents y compris non publiés. Il y a d'abord une formation à la dramaturgie pour les enseignants qui ont envie de travailler ces textes avec leur classe. Les élèves des classes lisent 3 pièces dans l'année et affinent leur argumentation pour parler de la pièce et de la dramaturgie avec justesse. Chaque argument donne une voix au vote. Une seule personne peut concentrer plusieurs voix si elle développe beaucoup d'arguments.

### Marie Bernanoce

Il existe beaucoup de comités de lecture en France. Dans l'association (Théâtre A la page à Grenoble), il y a maintenant 1000 élèves. L'idée est de travailler sur des pièces récentes ou inédites mais aussi les « classiques » du théâtre jeunesse et que les enseignants se construisent une culture avec Dorin, Castan, Papin... Il faut construire une culture des auteurs qui donne envie de lire les ouvrages qui sortent, découvrir l'univers d'un auteur. La formule comité de lecture offre toutes les possibilités : mise en voix, mise en espace, lettre à l'auteur... Notre association fonctionne avec 5 pièces par niveaux et il y a 3 niveaux : primaire / primaire-début de collège / fin de collège- lycée.

### Marianne Segol

Concernant cette course à la nouveauté, les festivals veulent absolument découvrir des nouveaux auteurs. C'est la nouveauté qui prime et empêche le suivi des œuvres. Si l'auteur a déjà été découvert dans un festival, un autre ne veut pas le programmer !

*Comment mettre en valeur les textes de théâtre dans les médiathèques ?*

### Marie Bernanoce

L'opération THEA de l'OCCE choisit chaque année un ou deux auteurs. Ces auteurs rencontrent les classes. Les

enseignants participent à un stage national. Chaque année, l'opération change de région.

*En Loire-Atlantique, l'opération je lis du théâtre sensibilise les enfants et permet aux bibliothèques de se doter de fond de théâtre jeunesse.*

*Questions aux bibliothécaires : quel rapport au fond de théâtre ? En avez-vous ? Arrivez-vous à le faire vivre ? Pourquoi pas dans le prix des lecteurs jeunesse, mettre des pièces de théâtre ?*

### **Marie Bernanoce**

Le succès des comités de lecture théâtre auprès des jeunes pourraient pousser les bibliothèques à accompagner ce mouvement. Si vous voulez que les jeunes lisent, faites leur lire du théâtre. Ils rentrent dans les écritures théâtrales facilement. Cela peut les réconcilier avec la lecture (il n'y a pas de longues descriptions que les enfants redoutent parfois). C'est une bonne manière de lire à voix haute.

## **ATELIERS DE PRATIQUE (2H) : QUAND LA MEDIATION PASSE PAR L'ECRITURE**

### **Écritures chorégraphiques avec David Rolland**

**David Rolland** étudie la danse contemporaine, jazz et classique. Chorégraphe et interprète, il fonde en 1999 la compagnie ipso facto danse avec Angela Fagnano. Depuis 2004, il développe un travail plus personnel sous le nom de David Rolland Chorégraphies, en créant des performances, dispositifs ou spectacles qui questionnent les codes de manière ludique et remettent souvent en jeu la place du spectateur.

L'enjeu de l'atelier était une mise en pratique des stagiaires autour de l'écriture chorégraphique à destination du jeune public.

« J'ai donc choisi de faire intervenir le groupe autour de la pièce *Les lecteurs complices* (chorégraphies familiales). Cette pièce est participative puisque chaque personne du public suit des indications inscrites sur un carnet distribué à tous les membres présents. L'atelier de pratique a donc commencé par l'interprétation par les participants d'un extrait de 20 min de la pièce, facilitant ainsi une forme de cohésion du groupe.

J'ai alors proposé 3 pistes de travail autour de cette pièce, les stagiaires endossant le rôle du chorégraphe :

- Écriture d'indications à l'instar de celles des carnets distribués au public, en prenant comme point de départ des situations de rencontres antagonistes entre deux personnes, ou en partant du vécu de chacun. L'enjeu étant ici d'extrapoler la participation du public.
- Relation musique / danse : à l'écoute de plusieurs musiques au répertoire de la compagnie, sous la forme d'un brainstorming, développer l'imaginaire et pouvoir verbaliser en groupe les images mentales nées de l'écoute des musiques, et ainsi imaginer des pistes d'indications en regard des ambiances musicales.
- Début d'écriture d'une danse à partir d'une musique existante, le spectacle étant également constitué de chorégraphies interprétées par des danseurs professionnels et imitées par les participants à la performance. A partir d'une bande sonore très narrative, les participants ont « coaché » un autre participant, tel un chorégraphe guidant son interprète à la voix.

L'ensemble des pistes de travail a donc permis de pouvoir appréhender les différentes écritures entremêlées dans la pièce *Les lecteurs complices* (chorégraphies familiales) en expérimentant les processus de création à l'œuvre. »



## Écritures chorégraphiques avec Yvann Alexandre

Chorégraphe, **Yvann Alexandre** fonde sa compagnie de danse contemporaine en 1993. Depuis ses débuts, il attache une grande importance à la transmission et au partage. Sa compagnie tisse alors une politique d'échanges, de rencontres et de formations. Particulièrement attentive à l'ouverture du jeune public sur la création chorégraphique contemporaine, la compagnie Yvann Alexandre signe une convention avec l'Éducation Nationale, reconnaissant ainsi la valeur de son projet mené avec le monde scolaire.

« J'ai insisté sur trois angles et différents points que j'ai souhaité faire traverser, même brièvement, au groupe. Ces points sont donc à présenter comme des extraits de notes regroupés synthétiquement.

### 1/ amorcer

à travers le processus d'un **rituel d'entrée** afin de

- poser le groupe dans un espace,
- permettre son attention,
- sacraliser un espace-temps, l'opposition avec le temps quotidien, dehors/dedans, le fait qu'une séance de danse (par exemple) est quelque chose de différent,
- enclencher un échange avec la parole pré-noms, retour sur une séance antérieure, annonce sur le contenu d'une action à venir,...
- permettre le temps de l'écoute ou le regard sur l'autre, *stimuli* de l'aspect créatif avec la production d'un langage des signes imaginaires pour se présenter,...
- prendre l'espace dans ce temps de groupe (et donc retrouver son autonomie dans une proposition).

### 2/ mettre en état de corps

à travers différents **exercices d'échauffement** afin de

- partager des fondamentaux, un abécédaire qui devient commun,
- travailler à la mémorisation par le biais de structures vocales et moteurs (brosse/pause/avance/revient/gliiisse- revient et on reprend),
- prendre conscience de la voix (volume, économie, guide, action,...), de l'importance et des conséquences de l'oralité dans la mise en route d'actions,
- exploration par les participants de la place du « *chef d'orchestre* » et de la difficulté de guider en restant attentif sur celui qui danse (par exemple en se promenant à travers le groupe tout en guidant à la voix par les consignes ou la structure vocale-actions de l'exercice)
- trois exercices ont été abordés : un pré-échauffement, un travail de pieds/appuis et un déplacement d'actions

### 3/ composition instantanée & impact de la présentation en solo (du point de vue acteur ou spectateur)

à travers un principe de **composition instantanée en duo**

- proposer sans réfléchir des gestes à mémoriser instantanément (repris 3 fois dont une fois en commun par le duo) et procéder à la création d'une partition chorégraphique sur le principe de l'accumulation, (quelque soit la proposition d'atelier, c'est induire une règle du jeu / de jeux / du je)
- les gestes proposés étant en adéquation avec une consigne *action/matière* transmise par le « *chef d'orchestre* » (un mouvement léger, au sol, vif, saccadé, liquide, ...)
- le tout dans une concentration silencieuse, un temps rapide (le rapport au temps étant primordial pour le lâcher-prise et impliquer le défi personnel), actionnant le principe de répétition « encore et encore » (mémorisation et valorisation de l'effort)
- à la moitié du temps, casser les duos et en former de nouveau, poursuivre la composition (en repartant du départ, ainsi chacun à un début différent puis une continuité commune)
- stopper l'accumulation et la répéter de nombreuses fois pour la danser, l'explorer, donner un lien entre chaque geste, expérimenter les transitions et l'espace
- partager cette accumulation de compositions instantanées sous la forme solo en donnant au dernier moment une consigne finale : « le tout' » en lenteur, « le tout » en défaillance, « le tout » en légèreté, « le tout » en se déplaçant, etc... Il s'agit donc de danser seul devant le groupe, l'un après l'autre dans un esprit de relais, prendre sur soi pour danser devant l'autre, le défi de la trace et de la mémoire, mais surtout d'explorer **la notion d'interprétation**. Terminer par un retour sur l'expérience collective. »

## Écritures théâtrales avec Vincent Loiseau (dit Kwal)

Auteur-compositeur et interprète, **Kwal** travaille avec des rappeurs du monde entier et partage souvent la scène avec des artistes africains, brésiliens ou palestiniens. En 2002, il signe *Le Règlements de contes*, un album solo autour du thème de l'enfance qui détourne les contes de fées et autres histoires, et dénonce les travers de nos sociétés d'adultes. Il collabore régulièrement avec la Cie Loba en co-écriture sur les spectacles d'Annabelle Sergent (*P.P. les p'tits cailloux*).

« Nous avons passé 1h30 à échanger sur la pratique d'atelier puis 40 minutes à lancer un exercice d'écriture à partir d'une consigne: quel souvenir ou réflexion vous inspire telle citation (cinq citations au choix) ?

Nous avons surtout parlé de l'approche des ateliers d'écriture, j'ai pu détailler ma méthode, basée sur un travail en quatre séances, pour mener des ateliers : deux séances d'écriture / une séance de mise en voix et en musique / une séance de restitution publique.

Au cours des séances d'écriture, notamment au cours de la première, je développe les idées suivantes :

→ "Dédramatiser" auprès des participants l'exercice de l'écriture. Je développe l'idée que tout le monde peut écrire, que tout le monde possède la profondeur pour écrire quelque chose. Les vécus parfois pénibles peuvent devenir des armes fortes en écriture.

→ "Chauffer", comme un échauffement de sportif. C'est à dire lire quelques textes poétiques à voix haute puis parfois écouter une ou deux chansons à textes, en début de séance d'atelier, pour inviter les participants à entrer dans le monde des mots.

→ Lancer une consigne: par exemple : écrire un texte poétique court en trois parties avec rimes et refrain.

→ Lancer les participants sur un temps précis, assez court, sachant qu'un travail d'écriture sur une bonne heure est la capacité maximale du cerveau en concentration.

→ Prendre du temps personnel en privé avec chacun des participants de l'atelier. C'est le cœur de ma méthode. Les faire lire devant moi leur texte en cours d'écriture, puis leur faire un retour direct, personnel et confidentiel, avant de leur proposer de partager leur texte en le lisant devant les autres.

→ Le nombre idéal pour une séance de 2h est de 10 personnes maximum pour avoir ce temps avec chacun d'entre eux.

→ A la fin de l'atelier, faire une lecture à voix haute des textes de ceux qui souhaitent (je ne force jamais personne). Puis inviter les gens à retravailler leur texte pour la fois suivante. Ma méthode consiste à aborder un texte comme un objet améliorable, retouchable, qu'il faut savoir laisser reposer pour mieux y revenir.

→ Déroulé type des séances :

- la première séance est liée à la mise en confiance avec l'objectif que chaque participant ait pu dérouler le fil d'une idée et ait écrit avant la fin de séance un "premier jet".

- La seconde séance d'écriture est liée à la mise en forme des textes. Reprendre le contenu brut des "premiers jets", le structurer, ajouter des rimes, chercher des refrains potentiels.

- La troisième séance, avec le pianiste, est la séance de mise en musique des écrits. Prenant du temps avec chacun, le pianiste écoute d'abord une fois les textes sans musique, puis il propose une couleur musicale à ajouter dessus. Puis une seconde et une troisième lecture du texte se font en musique, avec des consignes pour donner "clairement" un texte : position du corps, porté de voix, comment respirer dans le texte, habiter un texte.

- La quatrième séance est le temps de restitution, en public. Les participants s'entraînent à relire leurs écrits en musique, plusieurs fois, pour apprivoiser la "mise en bouche" du texte, et pour se mettre en confiance avant de lire en public à voix haute. »

## RENCONTRE AVEC SUZANNE LEBEAU : LES PASSEURS ET LES ARTISTES VERS L'ENFANCE, UN MONDE D'EQUILIBRISTE

**Suzanne Lebeau** est une dramaturge pour les enfants et actrice québécoise. Avec plus de 25 pièces originales, 3 adaptations et plusieurs traductions à son actif, elle compte parmi les auteurs québécois les plus joués à travers le monde. Elle est également reconnue comme l'un des chefs de file de l'écriture dramatique pour jeunes publics, rôle qui lui a valu de nombreux prix et distinctions. Elle codirige le Théâtre du Carroussel, à Montréal avec Gervais Gaudreault, metteur en scène.

« Moi j'écris. Je fournis la matière première aux questionnements qui nous réunissent ici. Je suis celle qui par principe, par nature et par choix expose une intimité, une manière de voir une société, de voir le monde et de partager un point de vue avec un public. Cette intimité aussitôt qu'elle devient publique, elle est discutée, interprétée, célébrée, piétinée, adorée, rejetée... Quels que soient les qualificatifs associés à une écriture et à une représentation du monde, ils ont un effet sur les créations à venir et sur la diffusion de ces créations présentes et à venir. Les réactions dans leur violence et leur contradiction forment un fond d'images obsédantes que le créateur ne peut jamais oublier. Donc, vous en êtes responsables !

Auteur de théâtre, le jeune public est un métier d'équilibriste. Mais vous le partagez aussi. J'écris pour les enfants mais ce ne sont jamais les enfants qui critiquent, qui décident et qui choisissent mais les adultes. Chaque adulte qui intervient a une idée précise de l'enfance : ses souvenirs d'enfant, sa culture qui lui impose une manière de considérer et de traiter l'enfant. Exemple : *l'Ogrelet* a beaucoup tourné et a eu beaucoup de succès au Québec, en France dans les cultures hispanophones mais à Ottawa où nous l'avons présenté en anglais, cela a été un tel scandale que les programmeurs ont remboursé les billets et écrit une lettre d'excuses aux parents. Les enfants voulaient rester dans la salle et les adultes voulaient les sortir de la salle. Chacun des adultes qui se trouve entre l'enfant et l'art a un idéal personnel et très rarement rationnel de ce que devraient voir, savoir, connaître, entendre les enfants dont il est responsable.

En 40 ans d'écriture, j'ai tout appris des enfants : leur extraordinaire capacité d'écoute, leur capacité à décoder les subtilités et les sous textes les plus riches en interprétation.

J'ai connu la censure mais elle est toujours venue des adultes. Même si je fréquentais énormément les enfants avant l'écriture, pendant le processus d'écriture, après les représentations expérimentales et bien longtemps après qu'un spectacle ait pris son cours.

J'ai rencontré la censure en 1982 avec l'adaptation du roman d'Howard Buten *Quand j'avais 5 ans, je m'ai tué*. Rien que le titre qui associe le suicide et 5 ans et ajoute une erreur syntaxique est insupportable pour les adultes. J'ai adoré ce texte et je l'ai compris comme la vision d'une société par un enfant de 8 ans. Le jour de la première représentation, j'ai compris que ceux sont les adultes qui fixent les limites de ce que l'on peut dire aux enfants. Les enfants étaient attentifs et les adultes étaient complètement désemparés. Il y a une scène de dialogue entre les 2 psy, l'un défendant Gil et l'autre pas. Je voulais la couper mais c'était la scène préférée des enfants. Ils ne comprenaient peut-être pas les mots mais ils comprenaient les enjeux. Ils adoraient cette scène car ils retrouvaient le personnage de l'adulte en qui ils aiment avoir confiance, un adulte prêt à remettre en jeu son poste pour défendre un enfant victime d'injustice.

J'ai écrit beaucoup de contes : quand les enfants me faisaient des confidences, quand les adultes me faisaient des confidences sur leur enfance... Par exemple *l'enfant qui aimait trop la science*, un conte sur un enfant surdoué qui sait tout mais ne comprend pas d'où vient et à quoi sert la souffrance. Alors il dissèque les poissons de sa sœur mais il n'apprend rien, puis il torture les insectes puis les rats... Les adultes étaient horrifiés me disant que je donnais le mauvais exemple, en montrant sur scène tout ce que l'on dit aux enfants de ne pas faire. Les enfants avaient une autre lecture du conte et se posaient la question : jusqu'où peut aller la science sous le prétexte du savoir ? Ils ont une compréhension éthique interne, une horloge interne fabuleuse...

J'ai écrit un autre conte : *Mon père a tué ma sœur* inspiré d'une réaction de mon fils. Après un fait divers (un père tue sa fille terriblement handicapée) il avait réagi en disant : « Te rends-tu compte que le père va être en prison à perpétuité ? ». A ce moment, je travaillais avec des enfants autour des pulsions de bien et de mal. Je leur lis une partie de ce conte qui n'était pas fini car j'étais incapable d'imaginer et d'écrire la façon de tuer l'enfant. Après la lecture, les enfants de 12 ans m'ont dit : c'est super mais ne le lis pas aux 11 ans, ils sont trop petits ! Cela s'est

répété avec les 11 ans et les 10 ans ! Les enfants m'ont demandé de finir le conte. Je l'ai fini en décrivant la mort de façon poétique et je me suis rendu compte que les enfants étaient disponibles à toutes les questions éthiques très émotives. Ils sont capables d'en discuter. Ils ne s'emportent pas comme les adultes.

*Le bruit des os qui craquent* est une histoire d'enfant soldat. On vole aux enfants leur enfance, leur passé (séparation d'avec leur famille) et leur avenir. Je voulais écrire là-dessus mais je n'y arrivais pas. Alors je suis allée voir les enfants (13 classes d'enfants de 9 à 12 ans) avec le documentaire qui m'avait donné envie d'écrire. Après la diffusion de la vidéo, je leur pose une question pour enclencher la discussion : est-ce que les adultes ont le droit de vous parler de ces enfants soldats ? Ils ont tous répondu non seulement vous avez le droit mais vous en avez le devoir. Plusieurs d'entre eux avaient vu ce documentaire souvent seuls sans avoir de retour avec un adulte. J'ai écrit la pièce et la première lecture a été faite devant un public d'adultes uniquement. Ils ont été unanimes : ce n'est pas présentable aux enfants, beaucoup trop dur, impossible à recevoir, insupportable. On a organisé une vingtaine de lectures devant des publics d'enfants, d'adultes et des publics mixtes.

Il y a deux trames dans le spectacle : une trame est dans l'action et permet l'émotion et l'identification, une trame est dans le récit et permet la distanciation et la nécessaire dénonciation.

La trame de l'action, c'est l'histoire de Joseph, un enfant soldat de 8 ans qui arrive au camp et rencontre une fille de 13 ans qui est là depuis 3 ans. La nuit même, elle décide de s'échapper pour les sauver tous les deux. Ils vont dans la forêt et arrivent à l'hôpital où ils sont sauvés. Joseph est ramené dans sa famille. Pour les enfants, c'est une histoire d'espoir : les enfants coupent cette chaîne de la violence et réintègrent une vie presque normale. La fille reste 2 ans à l'hôpital et écrit un cahier pour que les enfants autour d'elle ne vivent pas ce qu'elle a vécu. Elle meurt à 15 ans. Dans le récit, on voit l'infirmière qui les a sauvés témoigner devant une commission d'enquête toute seule avec le cahier de la jeune fille. Les adultes se sentent comme faisant partie de cette commission ; ils se sentent responsables, coupables, impuissants alors que les enfants se sentent dans l'action.

**La responsabilité de l'artiste** est difficile à définir car c'est à lui seul de la définir. Ma responsabilité d'artiste est de faire éclater le silence et le sentiment d'impuissance, combattre l'injustice comme je le peux, l'impunité avec des mots puisque c'est mon métier en prenant la parole chaque fois que je le peux, en me battant contre l'indifférence, la médiocrité, la banalité, la bêtise, en essayant d'ouvrir des espaces et des portes de liberté, des horizons. Ma responsabilité est donc de parler du monde tel qu'il est. Est-ce que ma responsabilité d'artiste change parce que je change de public ? Bien sûr que non. Je dois trouver comment réconcilier des irréconciliables, c'est un métier d'équilibriste. Comme vous passeurs pris entre un public où chacun des spectateurs est un être unique, entre les adultes qui accompagnent les enfants, entre les enjeux de programmation et des institutions...

Ce que j'ai appris des enfants en 40 ans, c'est qu'ils sont des êtres humains comme nous exactement ! Ils ne sont pas des êtres en devenir. Ils vivent des émotions complexes dans des situations où il n'y a pas de réponse simple et définitive et un monde qui est loin d'être parfait et sur lequel ils ont encore moins de pouvoir que les adultes.

Nos enfants se posent des questions et ceux que l'on croit comblés vivent des sentiments contradictoires, des angoisses, des frustrations, des pertes, des échecs, des colères... Les autres enfants, qui ne mangent pas à leur faim, qui sont battus, qui sont soldats, je ne peux pas et je ne veux pas oublier qu'ils existent.

Comme artiste, j'ai le devoir de parler à l'enfant du monde dans lequel il vit et vivra et qu'il aura comme citoyen le devoir de rendre meilleur. Cette responsabilité, c'est de dire ce que je vois du monde et ce qui me bouleverse mais je ne dois pas oublier que je m'adresse à un public qui n'a pas mon âge, ni mon expérience et qui est captif.

Quand j'ai travaillé sur *L'ogrelet*, j'ai beaucoup été dans les écoles. J'ai lu le texte à des enfants de 6 ans et de 10 ans et je les ai fait participer à l'écriture de l'histoire. C'est l'histoire du fils d'un ogre qui entre à l'école mais il ne sait pas que son père est un ogre. Sa mère ne lui a jamais montré la couleur rouge. Il la découvre à l'école ainsi que l'odeur et le goût du sang. Sa mère lui lit la lettre de son père, un ogre parti pour tenter de conjurer l'ogreté. L'Ogrelet doit apprendre à vivre avec son hérité et il décide de relever les 3 épreuves pour ne pas devenir un ogre. La première épreuve est lue aux enfants de 6 ans et de 10 ans. L'Ogrelet l'a réussie. Ils sont contents. La deuxième épreuve également. Pour la troisième épreuve, les petits veulent que l'Ogrelet réussisse alors que les enfants de 10 ans pensent qu'il faut que l'ogrelet meure car il porte le mal en lui. J'étais terrorisée car ce n'était pas ce que j'avais écrit ; l'Ogrelet gagnait la troisième épreuve. Je leur lis ce que j'avais écrit et les enfants de 10 ans me disent avec mépris : c'est un conte de fée ton histoire. Alors je change mon texte et l'Ogrelet gagne les épreuves mais il sait qu'il va rester un Ogrelet toute sa vie (il croque le doigt de pied de Pamela pour garder une goutte de sang frais !). Cette fin a mieux convenu aux enfants de 10 ans !

Pourquoi est-on si frileux quand il est question d'art ? Pourquoi a-t-on peur du risque sur scène, des images, des mots ? Pourtant les jeux vidéo, la télévision, les publicités sont violents et brutaux.

Dans *Petit navire*, un texte de Norman Chaurette, un adulte donnait une gifle à un enfant. Cela a provoqué un scandale alors que les enfants voient des scènes de guerre à longueur de journal. Si le théâtre n'est pas le lieu de l'émotion vraie et intense, où va-t-on la trouver ?

**La responsabilité des passeurs et leur défi** : comme pour les artistes, il s'agit de réconcilier des irréconciliables. Comment les passeurs peuvent-ils se situer dans des intérêts contradictoires qui s'affrontent très souvent ? Les parents qui se sentent responsables de leur enfant veulent tout contrôler. Le théâtre, contrairement au livre, ne peut pas découvrir dans l'intimité de la chambre. C'est un art public où les adultes et les enfants découvrent en même temps une réalité. Les passeurs ont parfois tendance à exercer du contrôle et se demandent comment présenter certains spectacles. Pourquoi aujourd'hui prendre un risque est si épouvantable ? Pourtant c'est le terrain de l'inexploré et c'est formidable !

Les programmeurs sont pris avec leurs coups de cœur, leurs goûts, leurs propres attentes par rapport à l'art et leurs obligations de programmation. En ces temps de crise, nous devrions revoir toutes nos pratiques. Où en sommes-nous dans la création, dans la diffusion, dans la médiation, dans les actions culturelles, dans la relation avec les écoles ? Comment justifier la tentation de spectacles consensuels, et légers parce qu'il est question de public d'enfants ? Pourquoi cette obligation de faire rire, d'une fantaisie, d'une légèreté ? Comment se situer dans la prise de risque ? Comment peut-on l'accompagner ? Qu'est-ce que prendre des risques et comment les prendre ? Pourquoi le risque provoque-t-il le sentiment d'être écrasé d'avance par l'ampleur du défi ? Comment retrouver cet élan qui donne aux risques quelque chose de stimulant ?

Dans le spectacle *Nuit d'orage*, tiré d'un livre de Michèle Lemieux, un enfant se pose des questions existentielles un soir d'orage où il n'arrive pas à dormir. Le rythme est lent et ce spectacle a provoqué des réactions d'adultes. La programmatrice envoie à la compagnie des remerciements, précise que les enfants de 7/8 ans ont été très à l'écoute et qu'elle défendra ce texte : « Il m'incombe de prendre le relais de votre volonté de dire en ayant la volonté de montrer ».

J'ai enseigné pendant 13 ans à l'école nationale de théâtre. Un élève disait qu'il détestait les enfants. Il propose un synopsis où il est question d'une agence d'adoption internationale très particulière qui fait venir des enfants élevés sur commande (âge, qualification...). La responsable de l'agence reçoit des parents qui ont commandé une petite fille de 7 ans blonde aux yeux bleus qui joue du piano. Elle leur dit qu'elle n'a pas reçu leur petite fille car ils ont encore oublié de faire des trous dans la boîte (!). Par contre, ils ont un petit garçon aux cheveux noirs sur lequel ils peuvent faire une opération pour changer les cheveux, le sexe... À ce moment les enfants arrivent dans le bureau, ils sont armés et tuent les adultes. Tous les textes d'élèves devaient être montés et montrés à des enfants. Les enfants qui ont vu ce spectacle étaient hilares car ils y voyaient le ridicule des parents qui demandent des enfants conformes à leurs attentes. Ils trouvaient la réaction des enfants tout à fait saine dans un contexte aussi extrême ! Est-ce que vous auriez programmé un spectacle qui raconte cette histoire ?

Voici un exercice que je fais toujours après à un spectacle :

- Est-ce que je présenterais ce spectacle à des enfants ?
- Si oui, à des enfants de quel âge ?
- Pourquoi je le présenterais ? Pourquoi je ne le présenterais pas ?

**Un devoir d'audace : oser oser oser.** Il y a des ratés bien sûr mais l'audace est bien plus satisfaisante que la sécurité.

**La spécificité du théâtre du Carrousel** (direction artistique : Suzanne Lebeau et Gervais Gaudreault) me permet d'expérimenter. Je suis présente tout le long de la chaîne de l'écriture, presque 2 ans pour chaque texte car je travaille avec les enfants dès le départ. Je peux suivre le spectacle et ses retombées dans différentes cultures pendant des années. Je peux aussi être l'initiatrice ou accompagner toutes les expérimentations qui vont se faire autour d'un spectacle. Cela m'a appris énormément sur les enfants et sur le pouvoir de la mise en scène.

Quand j'ai vu le projet de scénographie de *L'ogrelet* de Gervais Gaudreault, j'avais peur que les enfants ne s'y retrouvent pas mais quand j'ai vu leurs réactions, j'étais surprise. Le fait d'évoquer plutôt que de montrer donne un pouvoir au théâtre qui est fabuleux.

On a tendance à tout surligner, tout indiquer, tout montrer alors que les enfants n'en ont pas besoin. Par exemple dans *L'ogrelet* on ne voit pas Pamela mais tous les enfants l'imaginent et sont capables de la dessiner.

Avant de travailler avec Gervais, je mettais beaucoup plus de didascalies et au début de ma carrière j'avais une écriture innocente, volontairement didactique. Le premier texte où j'ai écrit autrement est *Une lune entre 2 maisons* pour les tout-petits. Maintenant je pense que l'on peut tout écrire pour les enfants. Comme Ana Maria Machado, je pense qu'écrire pour enfants, c'est comme écrire pour adulte, c'est faire naître des mondes conscients et inconscients. La seule différence c'est qu'il faut faire naître également un troisième monde qui est celui de l'espoir. Et parfois, une histoire d'espoir pour les enfants peut être une histoire de désespoir pour les adultes (*le bruit des os qui craquent*).

J'ai travaillé avec des enfants en Corse. Je leur avais demandé de créer des personnages pour écrire des propositions dramatiques faisant évoluer tous les personnages ensemble du début à la fin. Les enfants m'apportent des personnages de BD ou de la télé... Alors je les ai emmené au marché et ils se sont questionnés sur les personnes rencontrés : un vieux monsieur qui achète 6 pains, une femme assise au café qui écrit une lettre et a l'air triste... On a écrit un texte où tous ces personnages sont en Corse et ont une quête personnelle. Les enfants étaient devenus habiles pour faire évoluer les personnages. Ils comprenaient les ressorts de l'évolution dramatique ; ils trouvaient les situations qui faisaient évoluer les personnages entre le début et la fin.

**Écrire, c'est explorer tous les possibles. Un texte peut avoir de nombreuses vies différentes.**

**Le théâtre part de l'intimité de l'auteur, passe par le social et le collectif (toute l'équipe de création), rejoint le public dans un acte social. Puis chaque spectateur revient avec quelque chose de cette intimité qui aura traversé le social. Il y a une respiration individuelle et collective. »**

## RENCONTRE AVEC NATHALIE COLLANTES : ÉCRIRE SUR LA DANSE EN S'ADRESSANT AU JEUNE PUBLIC

Auteure et chorégraphe, Nathalie Collantès fonde sa propre compagnie de danse Fanfare Blême, en 1992. Elle signe depuis de nombreuses chorégraphies dans lesquelles l'image vidéo est partie prenante de la scénographie. Elle est par ailleurs l'auteur de deux ouvrages pour enfants, *On danse ?* Co-écrit avec Julie Salgues (éd Autrement Junior Arts) et *J'ai dix orteils*, coréalisé avec Jocelyn Cottencin (éditions Lieux Communs). Elle a aussi créé le spectacle : *Une danseuse dans la bibliothèque* qui s'est produit dans de nombreuses bibliothèques.



### J'ai 10 orteils

« Je suis danseuse, chorégraphe, j'ai travaillé avec Odile Duboc et j'ai monté ma compagnie au début des années 90. Au milieu des années 90, voulant faire un cadeau à un enfant, j'ai cherché des livres jeunesse sur la danse. Je n'ai rien trouvé. Parallèlement à cela, quand on est chorégraphe de danse contemporaine, on est confronté aux questions de sensibilisation du public. Cette question m'a amenée à créer un corpus, avoir avec moi des éléments qui puissent m'aider à rencontrer les publics. En danse, le jeune public, c'est une question générique car tout le monde est « jeune public » : le public qui connaît la création en danse est limité. La sensibilisation peut donc s'adresser à un enfant de 7 ans ou à un adulte de 50 ans !

Passer par l'édition jeunesse était intéressant puisque c'est un secteur foisonnant, très libre, très inventif. Pour faire ce livre, j'ai choisi un artiste partenaire : Jocelyn Cottencin, artiste visuel. Nous sommes partis de la question : comment s'adresser à un public qui ne connaît pas la danse et qui vient pour la première fois ? Nous avions envie de transmettre l'idée que tout le monde peut danser, que chacun a sa danse.

Ce projet a donné lieu à cet ouvrage : *J'ai 10 orteils* qui s'adresse à des enfants de 5 à 77 ans. C'est un livre qui peut se lire dans tous les sens cf. photos ci-dessus (en parallèle au « langage » de la danse). Il existe deux volumes : un volume sur le temps et un volume sur l'espace. Après ce livre, nous est venue l'idée de créer un spectacle pour le jeune public en parallèle : *La danse de D.Y. et A.A.* (D.Y. étant un personnage qui vient de l'espace et A.A. du temps se rencontrent et fabriquent une danse). En dansant pour le jeune public, je prends conscience que ce public a une réaction immédiate, ce qui n'est pas le cas avec les adultes. C'était une découverte très troublante, déstabilisante, fatigante !

On peut faire une rosace avec le livre (comme les nuanciers de couleurs / comme les « incollables »). On le met au sol pour lire les images. Ce que je propose aux enfants, c'est une « lecture ». On lit d'abord l'extérieur : des images, des photos, des gestes, des mouvements, des vêtements, des couleurs, des déplacements figés (ce sont des photos!) mais on sent le mouvement, il y a du flou. On voit 3 danseurs (vêtements et morphologies permettent de les discerner). Il y a des lettres, des mots, des couleurs. La forme « nuancier » fait le parallèle avec les nuances de mouvements. En allant vers le centre, on voit des détails de corps nus en gros plan. Au verso, des images rapprochées comme un puzzle. On propose aux enfants des manipulations. On peut travailler avec les lettres, changer leur place, créer des mots et fabriquer des danses. Nous avons édité en peu d'exemplaires, avec un budget mini. L'édition est épuisée et l'éditeur a fait faillite.

## On danse ?

Un autre livre écrit avec la danseuse Julie Salgues : *On danse ?* Publié en nov. 2002, premier de la collection Junior arts chez Autrement.

Comment parler de la danse de création ? Cette collection part toujours du point de vue de l'enfant, donc de l'observation, du mouvement de tous les jours qui devient de la danse. Par exemple cette double page propose deux photos : deux enfants qui font à priori le même geste. L'un danse et l'autre joue. Celle qui danse a conscience du geste qu'elle fait alors que l'autre pourrait faire n'importe quel geste : une première approche de ce qu'est la danse. Quelques pages d'histoire, un questionnement sur le lieu de la représentation (théâtre, dehors...), les traces que l'on garde de la danse, la question de la musique, le mouvement, le travail du danseur. Des définitions, des métiers : la chorégraphie, la diffusion, la générale, la communication. L'après spectacle : je suis allée au spectacle et j'ai rien compris, 1000 questions pour identifier ce que l'on a aimé ou pas aimé, former le goût et l'observation.

Dans l'écriture du livre *On danse ?*, nous avons énormément appris sur la façon d'écrire pour les enfants, éviter le jargon, simplifier le langage en gardant la complexité des idées. Ce livre pose les fondements et les figures de l'histoire chorégraphique et **c'est une mine d'outils pour la médiation**. Tout comme le livre de l'exposition qui a eu lieu au Centre Pompidou sur la danse : *Dansez sa vie*.

## Une danseuse dans la bibliothèque

Après ces livres, on a voulu fabriquer un projet pour les bibliothèques. Une création légère qui pourrait être dansé partout, à tout moment. Julie et moi adorons les livres et les bibliothèques. Les conteurs y vont tout le temps, les auteurs aussi. On s'est dit, pourquoi pas la danse ? Vient donc la création en mai 2003 de *Une danseuse dans la bibliothèque*. Des bibliothécaires étaient intéressées, des festivals de bibliothèques, puis des Centres de Développement Chorégraphiques, des théâtres qui initiaient un partenariat avec une bibliothèque... Cela fait 12 ans que nous tournons ce projet, un peu inclassable qui est une rencontre dansée. On accueille les enfants dans la bibliothèque et on danse. C'est un solo. On improvise. On danse dans la perspective des livres en silence, ce qui ne pose aucun problème aux enfants contrairement aux adultes parfois. Ensuite on demande aux enfants de mettre des mots sur cette danse: décrire un moment de la danse, les parties du corps récurrentes, les mouvements, aiguïser le sens de l'observation et prendre conscience de relativité de l'observation (tout le monde n'a pas vu la même chose...). Puis, des livres sont posés et on décrit leur position : sur la tranche, debout entrouvert, sur la diagonale. J'enlève les livres et trois enfants viennent remplacer les livres, dans la même position, interpréter une forme. On dessine l'espace qui relie ces trois statuts. Les enfants refont les mouvements plus vite, plus doucement... et on fabrique une danse. Pour finir on met des mots sur cette danse et on présente les livres *J'ai 10 orteils*. Cette rencontre s'adresse à des 8/10 ans.

Dans cette rencontre, on dialogue par la danse et verbalement. C'est socialement réel et aussi enrichissant pour le public que pour l'artiste. Depuis 10 ans, on rencontre des publics qui ne connaissent pas la danse ou qui en ont une idée étroite. Quand on accueille des classes, il y a autant de garçons que de filles, c'est moins vrai en tout public.

La bibliothèque est un endroit intime, où chacun a un rapport intime avec son propre imaginaire. Maintenant, les bibliothèques sont plus grandes et on perd un peu cela mais cela reste un endroit privilégié de culture que l'on trouve partout. C'est le premier équipement culturel de proximité. Les œuvres sont en train de muter pour aller vers plus d'interdisciplinarité, les lieux aussi et les bibliothèques commencent à être des lieux de diffusion, sont équipées d'auditorium, ou de scène. Elles sont des lieux à investir le mieux possible.

Le projet en bibliothèque est pensé comme une première rencontre. Il n'y a pas forcément de médiateur. Il y a plutôt matière à échanger après le spectacle. Dans le prolongement, les bibliothèques peuvent acheter le livre. Les professeurs/médiateurs/bibliothécaires peuvent poursuivre les pistes ouvertes au moment de la lecture. Cela s'inscrit dans la lignée des ateliers du regard qui se développent aujourd'hui. A l'âge où l'on apprend à lire et à écrire, on peut aussi apprendre à regarder. La rencontre à la bibliothèque peut aussi être le début d'un projet qui se poursuit dans les classes par des ateliers pour fabriquer une danse.

Une fois, la bibliothécaire, connaissant le livre, avait fait avant notre arrivée une version de *J'ai 10 orteils* en exposition dans la bibliothèque avec les enfants de la commune. Ce qui est intéressant avec la temporalité du livre, il est là avant et après le spectacle et on peut le réutiliser. D'ailleurs au centre de documentation du CNDC, *J'ai 10 orteils* est très prisé par les enseignants tout comme *le tour du monde en 80 danse* un DVD édité par la maison de la danse.



Je travaille actuellement avec des web designer sur un site internet : une conversation à partir d'entretiens que j'ai réalisée sur la danse avec Jacqueline Robinson entre 1999 et 2000. Avec ce site, je souhaite proposer des extraits de ces conversations et continuer à actualiser les points de vue et les questionnements sur la danse. J'ai commencé à le faire avec des danseurs et je voudrais le faire avec du public... Je voudrais en parallèle monter un projet de création en bibliothèque en duo autour de ces contenus. Le support change mais le questionnement reste.

### **Les fonds documentaires :**

Les fonds documentaires sur la danse sont limités au sein des bibliothèques et médiathèques, à l'image des ouvrages publiés. De plus, la danse passe surtout par une transmission orale et les danseurs sont plutôt des taiseux ! Pourtant, les studios de danse sont de réels lieux d'échanges entre les danseurs mais ils ne répondent pas à la question de la transmission. Cependant, il existe beaucoup de captation de spectacles de danse (sur le site : numeridanse.tv) que l'on pourrait trouver dans les bibliothèques. On trouve également des conversations, des interviews, des extraits sur le site « en scène » de l'INA.

Jacqueline Robinson a écrit des ouvrages sur la danse, notamment *L'aventure de la danse moderne en France et l'enfant et la danse* qui s'adresse au jeune public. On ne se souvient pas de Jacqueline Robinson car dans les années 60/70/80, la danse de création souffrait de la prédominance des ballets classique. Le livre de Jacqueline Robinson évoque tous ces chorégraphes (notamment Françoise et Dominique Dupuis, encore vivants et issus de l'école allemande comme Jacqueline Robinson).

En région Pays de la Loire, on trouve des fonds intéressants à la Médiathèque Hermeland de Saint-Herblain (avec une personne référente pour la Danse, comme pour le Théâtre), le CND loue aussi des expositions (le CNDC va l'exposer dans le hall du Quai), le CG49, les ADDM de Loire-Atlantique et de Mayenne proposent également des expositions. Mais, il faut les animer.

### **Collectif Bagouet :**

Je fais partie du collectif Bagouet formés par les danseurs de la compagnie à partir des carnets de créations de Dominique Bagouet. Ce collectif existe depuis la mort de Dominique Bagouet et se questionne depuis 22 ans sur ce qu'est une œuvre. Les danseurs se sentaient investis du travail de Bagouet, ils en étaient l'archive. Ils voulaient diffuser cette œuvre mais se sont confrontés à la difficulté de programmer les créations d'un chorégraphe qui n'est plus là.

Nous sommes tous maintenant dans cette situation d'être détenteur du travail d'un chorégraphe qui a disparu et nous pouvons partager cela avec eux. Actuellement, nous menons un travail particulier avec une équipe de psychologues du CNAM autour du métier de danseur. Ces deux femmes font une recherche sur les métiers (conducteur du train, fossoyeur, ophtalmologiste...). Elles ont fait un montage vidéo d'un travail de transmission entre différents danseurs (de techniques ou d'œuvres d'après notations). Ce montage est montré à d'autres personnes pour questionner à nouveau la transmission.

Jérôme Bel, avec son spectacle sur l'interprète Cédric Andrieu, s'intéresse aussi au métier de danseur en s'inscrivant dans un rapport social de la représentation du corps. C'est un spectacle qui contient de nombreuses lectures. Pour information, le doctorat en danse de l'université de Paris 8 met en ligne les recherches des doctorants.

### **Les notateurs :**

Il existe plusieurs systèmes de notation : Comté, Laban, Benech, Feuillet. La notation Laban est enseignée au CNSM. Le Quatuor Albrecht Knust a créé à partir de ces notations. Dominique Brun, et Anne Collod, continuent à le faire, notamment un remontage du *Sacre du Printemps* de Nijinski à partir d'une notation Laban. Ces écritures très belles ont un côté mathématiques. Aux carnets Bagouet il y a aussi un notateur. Très peu de compagnies utilisent des notateurs car elles n'en ont pas les moyens.

Notateur est un métier qui nécessite des années de travail (3 ans d'étude). Dans un même système de notation, il existe de nombreuses façons de noter. Pédagogiquement, c'est très intéressant. Une expérience au CNDC menée avec des BTS service à la personne a permis de danser et de réécrire la danse ensuite. Il existe aussi des expérimentations d'écrits autour de la danse sans utiliser un système de notation : le tracé dans l'espace... Les enfants peuvent imaginer leur propre système d'écriture et le dessiner sur une feuille. C'est l'apprentissage de la précision dans la description.

Beaucoup de chorégraphes, comme Yvann Alexandre, écrivent eux-mêmes leur danse et utilisent ces notations dans les espaces de médiation. C'est aussi le cas des Carnets Bagouet qui ne sont pas des notations.

Il n'y a pas de notations des pièces classiques. Tout s'est transmis oralement sans photos, ni vidéo et pas toujours avec de l'écriture. Les baroqueux se sont un peu plus intéressés à la partition. Aujourd'hui il y a la captation vidéo mais il n'est pas toujours de bonne qualité. C'est une forme de lecture mais elle n'est pas complète. »

## RENCONTRE AVEC CHRISTIAN DUCHANGE : DU TEXTE A LA SCENE

Metteur en scène, Christian Duchange est le directeur artistique de la compagnie L'Artifice et de La Minoterie, lieu de création jeune public et d'éducation artistique. En 2005, L'Artifice reçoit le premier Molière décerné à un spectacle jeune public avec *Lettres d'amour de 0 à 10* d'après le roman de Susie Morgenstern. Puis en 2006 *L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau est nominé aux Molières et aux Masques Québécois. La compagnie l'artifice est une référence dans le milieu de la création théâtrale pour l'enfance et la jeunesse.

### Adaptation et écriture

« L'adaptation est une question fréquemment posée dans la création jeune public. De nombreux contes ou albums pour enfants font l'objet de reprise et de réécriture. Quand on adapte, la première question à se poser concerne la posture : est-ce qu'il y a réécriture ou pas ?

Je vous propose 3 exemples dont 2 autour de mes adaptations.

**Premier exemple : *Lettres d'amour de 0 à 10 ans de Susie Morgenstern*.** Cette histoire m'a beaucoup plu et j'ai eu envie d'en faire un objet de théâtre. Mais réécrire Morgenstern était impossible et j'aimais l'écriture ; je voulais la garder. Je me suis dit que le matériau du roman serait le matériau du spectacle. Je n'ai pas réécrit mais j'ai coupé. J'ai fait des choix énormes : il y a 2 comédiens alors que le livre comprend des dizaines de personnages, j'ai fait disparaître des chapitres, des personnages... L'enfant est élevé par sa grand-mère et c'est elle qui porte tous les souvenirs. J'ai coupé le personnage de la gouvernante, si bien que son malaise dans le livre devient celui de la grand-mère avec la perte possible de la génération précédente. Mais je n'ai pas touché une virgule du texte que j'ai choisi de garder.

**Deuxième exemple : *Peter Pan*.** Il y a là aussi un matériau littéraire énorme : un roman, des romans préparatoires, une pièce de théâtre. James Matthew Barrie a écrit toute sa vie autour de Peter Pan ; ce personnage et la question du passage à l'âge adulte le hantait. D'ailleurs le roman naît avec la psychanalyse, fin 19e début 20e. Auteur très tourmenté, il a écrit une épopée qui est le cœur de l'œuvre avec tous les personnages comme la Fée Clochette et le Capitaine Crochet mais il a aussi beaucoup écrit, commenté et disserté (y compris dans la pièce de théâtre avec de très longues didascalies) sur les questions de grandir et sur la « tragédie du 2 » (deuxième jour / la rencontre avec l'autre...). Je suis aussi intéressé par cela que par l'épopée. Là, j'ai pris le stylo et les ciseaux pour révéler ma trajectoire dans cette histoire, raconter mon Peter Pan à moi. J'avais la volonté de rendre compte de la totalité de l'iceberg ; la partie visible : les combats, l'aventure... et la partie cachée. J'ai pris des responsabilités qui ne sont pas encore celles d'une écriture personnelle mais d'une adaptation, une « masse textuelle » organisée pour le plateau. Mais il n'y a pas là une écriture d'auteur ou un geste littéraire.

**Troisième exemple : Joël Pommerat ou Olivier Py** choisissent des contes classiques et en font la réécriture complète. Ils ne sont pas dans l'écriture contemporaine mais ils font un geste d'écriture contemporaine sur un ancrage classique en revisitant les contes de Perrault...

### La dramaturgie ?

Un texte quel qu'il soit (roman, conte, nouvelle...) doit être dramaturgique. Il doit avoir en lui quelque chose d'intéressant pour la scène. Certaines écritures ou constructions de romans sont dramaturgiques. A l'inverse, certains romans sont très bons mais ne sont pas intéressants pour la scène.

Voici quelques valeurs de passage pour une adaptation :

- La figure (le personnage de Peter Pan / les personnages de *Lettres d'amour de 0 à 10 ans*). Des personnages qui condensent beaucoup de cas particuliers qui leur ressemblent et permettent de passer du fait divers au mythe.
- Des sujets traités profonds et universels. Certaines littératures fabriquent du mythe. C'est le cas dans *Lettres d'amour de 0 à 10 ans* par rapport aux questions de l'abandon et du fantasme du retour des parents. Il y a dans ce texte des figures de la transmission, des racines des générations passées, de la projection que l'enfant a de son avenir. C'est un fait divers qui fabrique du mythe.
- La trajectoire de la fable : du suspens, des rebondissements, une progression. Susie Morgenstern a une écriture très scénarisée.
- Les personnages sont modifiés entre le début et la fin. Dans la question du théâtre, la métamorphose est importante.
- Les puissances secrètes, les questions humaines autour de la naissance, de l'amour, de la mort... Le théâtre est un endroit où l'on peut se poser des questions fondamentales que l'on porte dès le plus jeune âge.

Il y a un pan entier de littérature qui n'est pas adaptable. Il faut le prendre en compte dans les ateliers de lecture et les mises en voix... Si le texte ne permet pas l'incarnation, on peut être déçu. Parfois ça ne marche pas parce que l'œuvre n'est pas faite pour être adaptée ou oralisée.

### **Récit ou jeu identifié :**

Au théâtre, il y a un quatrième mur : le mur symbolique qui sépare les comédiens du public. C'est la double énonciation : je sais que vous êtes là mais mon théâtre ne prévoit pas que je vous regarde pour exister. Le jeu identifié, c'est des comédiens qui jouent les personnages. Le jeu récit, c'est plutôt « il était une fois » ; on s'adresse au public. On peut passer de l'un à l'autre.

L'adaptation pose la question du style de jeu. L'écriture théâtrale a évolué. Il y a rarement des actes et des scènes. Parfois le texte n'est pas attribué. Il y a une masse textuelle et le metteur en scène peut décider du nombre de comédiens, de qui dit quoi... On trouve aussi des hybridations entre le jeu récit et le jeu identifié : dire « je » avec le corps et « il » avec le texte. Ce théâtre-là m'intéresse. On retrouve les éléments du jeu où l'on passe sans arrêt d'un état à un autre.

Dans les écritures d'adaptation, on trouve différentes formes :

Joël Pommerat est assez classique avec un narrateur qui n'entre pas dans la fiction alors que la tendance du théâtre contemporain mélange personnages et narration. Il existe même un texte de Noëlle Renaude sur la famille où le nom du personnage qui parle est inclus dans le texte (« dit le père », « répondit la mère »...). Si on est dans un jeu totalement identifié, alors on est un renard / Peter Pan / une machine à laver. Sinon, on passe un contrat avec le public en disant : « je vais être une machine à laver qui parle » et on le fait. La double énonciation peut être dérangeante pour les enfants. Cela frotte avec le réel et peut inquiéter.

### **Premier exemple d'adaptation : *Lettres d'amour de 0 à 10 ans***

#### **Le roman :**

*Il marchait lentement vers l'immeuble. Il ne regardait pas autour de lui. Le trajet était obstinément le même. Il n'inventait jamais d'autres itinéraires. Il ne changeait pas de côté de trottoir, se dirigeant droit vers l'école, puis de retour chez lui.*

*Il montait lourdement les cinquante-sept marches jusqu'au troisième étage. Il ne sautillait pas, il ne se hâtait pas. Ernest n'était pas pressé. Les dix ans de sa vie s'étaient passés sans courir, dans la quasi-immobilité d'une vieillesse plus que précoce.*

*Il posa le cartable dans sa chambre, la moins encombrée de la maison parce que la plus petite. On aurait dit un placard, ou la cellule d'une antique prison un lit, une table, une chaise, une armoire, le tout impeccablement rangé. Il sortait ses livres et cahiers à l'avance pour ses devoirs avant d'aller trouver son goûter sur la table de la cuisine. Une grosse pomme verte et une biscotte l'attendaient depuis midi. La gouvernante les installait tous les jours après avoir débarrassé la table du déjeuner. Son goûter variait peu.*

*Après quelques bouchées, la pomme l'écoeurait, mais il la mangeait jusqu'au bout. Puis il commençait à faire ses devoirs avec concentration et méthode. Il savait que plus vite c'était fait plus vite il pourrait piocher dans la seule armoire qui n'était pas fermée à clef.*

*Quand Grand-Mère entendit le grincement de la porte de la bibliothèque et le tintement de la vitrine, elle sortit de sa chambre et vint s'asseoir avec Ernest dans le salon. «Bonsoir Grand-Mère», dit Ernest en prenant place sur le canapé en velours usé. Personne ne l'appelait jamais par son prénom : Précieuse. C'était difficile d'imaginer quelqu'un s'adressant à elle ainsi.*

*Grand-Mère inclina la tête en guise de salutation. Elle parlait rarement et peu. Ernest avait l'impression que si elle bougeait plus, elle se désintégrerait. Elle avait quatre-vingts ans, mais le genre de quatre-vingts vraiment vieille comme les grands-mères des livres anciens. Sa peau était tellement fripée et froissée et sèche qu'Ernest avait peur que si jamais elle souriait, ça devienne de la poussière. D'ailleurs, elle ne souriait jamais. Elle marchait avec peine, elle mangeait sans appétit, elle gardait ce petit-fils par devoir. Il n'y avait personne d'autre qu'elle.*

*Elle avait élevé Ernest depuis sa naissance à la mort de sa mère. Dans la famille Morlaisse, on mourait d'accidents anciens, des accidents de l'histoire : la Deuxième Guerre mondiale pour son grand-père, la Grande Guerre pour son arrière-grand-père, et pour son propre père une étrange disparition après l'enterrement de sa femme quand Ernest était vieux d'un jour.*

*Sa grand-mère avait donc perdu son père à cinq ans, perdu son mari à trente ans, perdu son fils à soixante-dix ans en héritant d'un bébé pour qui elle n'avait ni la force physique ni la force morale. Mais elle fit ce qu'il fallait faire.*

### **Adaptation pour la pièce de théâtre (2 personnages, l'un dit le texte souligné, l'autre le texte qui ne l'est pas)**

*Il marchait lentement vers l'immeuble.*

*Le trajet était obstinément le même. Il n'inventait jamais d'autres itinéraires.*

*Il ne changeait pas de côté de trottoir, se dirigeant droit vers l'école, puis de retour chez lui.*

1, 2, 3,4

*Il montait lourdement les 57 marches jusqu'au troisième étage. Il ne sautillait pas, il ne se hâtait pas. Ernest n'était pas pressé. Les dix ans de sa vie s'étaient passés sans courir.*

55, 56, 57

*Il entra et posa son cartable dans sa chambre, la moins encombrée de la maison parce que la plus petite. On aurait dit un placard. Il sortait ses livres et cahiers pour ses devoirs avant d'aller trouver son goûter sur la table de la cuisine.*

Croc, croc, croc

*Une grosse pomme verte et une biscotte l'attendaient depuis midi. Comme tous les jours. Son goûter variait peu. La pomme l'écoeurait, mais il la mangeait jusqu'au bout.*

Croc, croc, croc

*Puis il commençait à faire ses devoirs avec concentration et méthode.*

*Il savait que plus vite c'était fait plus vite il pourrait piocher dans la bibliothèque, la seule armoire de la maison qui n'était pas fermée à clef.*

*Quand Grand-Mère entendait le grincement de la porte de la bibliothèque et le tintement de la vitrine, elle sortait de sa chambre et venait s'asseoir avec Ernest dans le salon.*

*Bonsoir Grand-Mère. Personne ne l'appelait jamais par son prénom : Précieuse. Elle parlait rarement et peu. Elle avait 80 ans, mais le genre de 80 vraiment vieille comme les grands-mères des livres anciens. Sa peau était tellement fripée et froissée et sèche qu'Ernest avait peur que si jamais elle souriait, ça devienne de la poussière.*

*D'ailleurs, elle ne souriait jamais.*

Elle avait élevé Ernest depuis sa naissance à la mort de sa mère. Dans la famille Morlaisse, on mourrait d'accidents anciens, des accidents de l'histoire : la Grande Guerre pour son arrière-grand-père, la Deuxième guerre mondiale pour le grand-père d'Ernest, et pour son propre père une étrange disparition après l'enterrement de sa femme quand Ernest était vieux d'un jour.

Sa grand-mère avait donc perdu son père à 5 ans, perdu son mari à 30 ans, perdu son fils à 70 ans en héritant d'un bébé pour qui elle n'avait ni la force physique ni la force morale.

Mais elle fit ce qu'il fallait faire

Elle fit ce qu'il fallait faire

Dans cette maison sans appareil Sans machine

Sans machine

Sans télévision

Sans télévision Sans téléphone

Sans téléphone

## **Deuxième exemple d'adaptation : Peter Pan**

### **Début du roman**

*Peter débarque*

*Tous les enfants, hormis un seul, grandissent. Ils savent très tôt qu'ils doivent grandir.*

*Voici comment Wendy l'apprit à son tour : elle avait deux ans et cueillait des fleurs dans un jardin ; elle en cueillit une autre encore et courut l'offrir à sa mère. Elle devait être bien adorable en cet instant, car Mme Darling, portant la main à son cœur, s'écria : « Si tu pouvais rester toujours ainsi ! » Elle n'en dit pas plus long, mais dorénavant Wendy sut qu'il lui faudrait grandir. Dès qu'on a deux ans, on n'y échappe pas, on sait. Deux est le commencement de la fin. La famille habitait au n° 14, et jusqu'à la venue de Wendy, sa mère était la reine. C'était une dame charmante, avec une tournure d'esprit romantique et une bouche si joliment moqueuse. Son esprit romantique ressemblait à ces petites boîtes qui viennent de l'Orient mystérieux et contiennent d'autres boîtes encloses l'une dans l'autre. Vous croyez être arrivé à la dernière, elle en cache encore une à l'intérieur. Quant à cette bouche moqueuse, un baiser y était posé que Wendy ne parvenait jamais à prendre. Il se tenait là, bien ostensiblement, au coin des lèvres, à droite. Et voici comment M. Darling conquit sa femme. Le bataillon des messieurs qui se trouvaient célibataires alors qu'elle était encore jeune fille ayant découvert au même moment qu'ils en étaient amoureux, tous se précipitèrent chez elle pour lui demander sa main. Tous, sauf M. Darling qui prit un fiacre et entra le premier dans la place. Ce fut ainsi qu'il la conquit. Il obtint tout d'elle, à l'exception de la boîte la plus secrète dont il ignore toujours l'existence, et du baiser auquel avec le temps il renonça. Wendy pensait que Napoléon, lui, aurait fini par l'obtenir, mais je le vois bien en train d'essayer, puis battre en retraite, fou de colère, en claquant la porte. Devant Wendy, M. Darling se vantait souvent de ce que sa mère non seulement l'aimait mais le respectait. Il était un de ces êtres profonds et subtils pour qui les valeurs mobilières n'ont pas de secret. En vérité, personne ne s'y connaît vraiment en la matière, mais lui avait tout à fait l'air de s'y connaître et sa façon d'affirmer que les valeurs sont en hausse et les titres en baisse inspiraient aux femmes le plus grand respect. Mme Darling se maria en robe blanche ; au début elle tint les livres de comptes à la perfection, comme en se jouant : il n'y manquait même pas une tête de choux de Bruxelles. Puis, peu à peu, des choux fleurs entiers passèrent au travers, et à leur place, l'on vit des images de bébés sans visage. Au lieu de les additionner, Mme Darling les dessinait. C'étaient ses pronostics. Wendy vint la première, puis John, enfin Michael. Durant une semaine ou deux après la naissance de Wendy, ses parents se demandèrent s'ils pourraient la garder, car cela faisait une bouche de plus à nourrir. M. Darling était très fier de son rejeton, mais en homme responsable, il vint s'asseoir sur le lit de sa femme, lui prit la main et se mit à calculer les dépenses futures, sous le regard suppliant de Mme Darling. Elle était prête à courir ce risque, advenue que pourra, mais ce n'était pas du tout la façon de voir de son mari : il n'y voyait clair qu'armé d'un crayon et d'une feuille de papier. Et, si par malheur elle l'embrouillait avec ses suggestions, il devait tout recompter depuis le début. Cette fois, ne m'interromps pas, demandait-il. J'ai une livre dix-sept ici, deux livres six au bureau ; en me passant de mon café au travail, je gagne dix shillings, ce qui fait deux livres neuf shillings et six pence, puis tes dix-huit livres trois, cela fait trois livres sept shillings neuf pence, plus cinq zéro zéro - qui est-ce qui remue ? - huit sept neuf, je reporte sept- ne parle pas, mon trésor - plus la livre que tu as prêtée à*

*cet homme qui est venu frapper à la porte - tranquille, bébé -je reporte bébé - ça y est, vous avez réussi ! - que disais-je ? neuf sept neuf? Oui, neuf sept neuf ! la question est donc de savoir si nous pouvons vivre pendant un an avec neuf livres sept shillings neuf pence. Aucun problème, George ! Mais Mme Darling avait un préjugé en faveur de Wendy, et c'était lui qui des deux montrait la plus grande force d'âme. Souviens-toi des oreillons ! dit-il d'un ton menaçant, et il enfourcha de nouveau son dada : Oreillons, une livre. C'est ce que j'inscris, mais je crains que cela ne s'élève à une trentaine de shillings - chut ! - rougeole, une livre et demie, rubéole, une demi-guinée, ce qui fait deux quinze six – cesse d'agiter le doigt- coqueluche, disons quinze shillings... Et la liste s'allongeait, et le total n'était jamais le même. En fin de compte, Wendy passa de justesse, avec un rabais de sept shillings six sur les oreillons, et les deux maladies rouges ramenées à une seule. La venue de John fut tout aussi âprement discutée, et Michael faillit bien y rester ... (s'ensuit une longue description du chien Nana)*

*Non, il n'existait pas de famille plus simple, plus heureuse, avant l'arrivée de Peter Pan.*

*Mme Darling eut vent de Peter pour la première fois alors qu'elle était occupée à mettre de l'ordre dans l'esprit de ses enfants. C'est une habitude nocturne de toute bonne mère, de fouiller dans l'esprit de ses enfants dès qu'ils sont endormis et de remettre toute chose d'aplomb pour le lendemain, rangeant à leur place les nombreux objets égarés dans la journée.*

*Si vous pouviez rester éveillés (mais c'est impossible, bien sûr), vous verriez comment s'y prend votre maman et trouveriez très intéressant de l'observer à ce moment. C'est exactement comme fouiller dans des tiroirs. Vous la surprendriez à genoux, je pense, se demandant perplexe où diable vous avez bien pu dénicher ce machin, faisant des découvertes agréables et d'autres qui le sont moins, pressant cette chose contre sa joue comme si c'était aussi doux qu'un petit chat, et faisant vivement disparaître cette autre de la vue. Quand, le matin, vous rouvrez les yeux, votre méchanceté et les passions mauvaises qui vous accompagnèrent au lit, vous les retrouvez pliées en une pile serrée, et repoussées tout au fond de votre conscience. Par-dessus sont rangées vos plus jolies pensées, attendant que vous les enfiliez.*

*Je ne sais s'il vous est arrivé de voir la carte géographique de l'esprit d'une personne. Les docteurs dessinent parfois un schéma d'autres parties de votre corps, et ces croquis suscitent le plus vif intérêt. Mais surprenez-les donc tandis qu'ils s'ingénient à dresser le plan d'un esprit d'enfant, territoire non seulement embrouillé mais qui n'arrête pas un instant de bouger ! Des lignes en zigzag apparaissent, tout comme sur une feuille de température ; ce sont probablement les routes qui sillonnent l'île, car le pays de l'Imaginaire est toujours plus ou moins une île, avec, ici et là, d'étonnantes taches de couleurs, des récifs de corail et, au large, de fins voiliers corsaires ; et encore des repaires sauvages, des nains -tailleurs pour la plupart -, des grottes où coule une rivière, des princes benjamins de sept frères, une hutte prête à s'effondrer, et une toute petite vieille au nez crochu.*

*S'il n'y avait que cela, le plan serait facile à tracer. Mais on y trouve aussi le premier jour à l'école, la religion, les prêtres, le bassin rond, les travaux d'aiguille, des meurtres, des pendaisons, les verbes qui gouvernent le datif, le jour du flan au chocolat, les premières bretelles, dites trente-trois, trois sous pour arracher votre dent vous-même, et ainsi de suite. Et comme ces choses font tantôt partie de l'île, tantôt d'une autre carte qu'on voit par transparence, on ne s'y retrouve plus du tout, d'autant que cela remue tout le temps.*

*C'est toujours sur ces rivages magiques que les enfants viennent échouer leurs canots.*

*Nous aussi, nous y sommes allés, et bien que nous n'y aborderons jamais plus, nous avons encore dans l'oreille le chant des vagues.*

## **Début de l'adaptation**

*Dans la salle de spectacle on entend des voix enregistrées de personnes d'âges différents qui parlent du fait de grandir.*

*Sur le théâtre, entrent quatre comédiens, deux hommes, deux femmes. Ils attendent la fin des interventions pour parler à leur tour.*

*2- Tous les enfants grandissent.*

*1- Sauf un.*

*2- Sauf un.*

*3- Ils savent très tôt qu'ils doivent grandir.*

*4- J'avais deux ans. Je cueillais des fleurs dans un jardin. J'en cueille une et je cours l'offrir à ma mère. En cet instant, je devais être bien adorable, car maman s'est écriée : «Si tu pouvais rester toujours ainsi ! » Elle n'en dit pas plus long, mais dorénavant je sus...Je sus qu'il me faudrait grandir.*

*3- Dès qu'on a deux ans, on n'y échappe pas.*

*2- On sait.*

*1- Deux est le commencement de la fin.*

*Un temps*

*2- « Si tu pouvais rester toujours ainsi ! » Ah ! Les mères. La mienne avait gardé de son enfance une bouche joliment moqueuse avec au coin de sa lèvre, là à droite, un baiser que je ne parvenais jamais à prendre.*

*Un temps*

3- A ma naissance, mon père est venu s'asseoir sur le lit de ma mère armé d'un crayon et d'une feuille de papier et il s'est mis à calculer tout ce que j'allais leur coûter. « La question est de savoir si nous pourrions vivre pendant un an juste avec mon salaire. Souviens-toi des oreillons l Oreillons, disons 150. Rougeole 70, Rubéole 200 avec les médicaments. Si je me prive de mon café au bureau, je récupère 30. » En fin de compte, je suis passé de justesse, uniquement grâce à un rabais sur les oreillons et les deux maladies rouges ramenées à une seule.

4- Ma venue fût tout aussi âprement discutée.

3- Mais moi, j'ai bien failli y rester.

1- Ah ! Les parents.

Un temps

4- C'est ma mère qui m'en a parlé la première.

2- De Peter Pan ?

4- Elle voulait savoir si je le connaissais.

1- « Mettre de l'ordre dans l'esprit de ses enfants, c'est le devoir de toute bonne mère. » Je suis sûr que si on restait éveillés la nuit, mais c'est impossible bien sûr, on verrait comment s'y prennent les mères pour mettre de l'ordre dans l'esprit de leurs enfants. Ce serait très intéressant à observer. Dès qu'on est endormis, je pense qu'elles fouillent dans notre esprit comme dans un tiroir. Imaginez la vôtre, à genoux, en train de se demander : « Mais où diable a-t-il bien pu dénicher ce machin ? » Faisant des découvertes agréables

et d'autres qui le sont moins. Le matin, quand vous rouvrez les yeux, elle a repoussé la méchanceté et les passions mauvaises tout au fond de votre conscience et vos plus jolies pensées sont rangées par-dessus, attendant que vous les enfiliiez.

2- C'est au cours de ces voyages nocturnes que les mères tombent sur le nom de Peter Pan.

1- « Mais qui est-ce ma chérie ? »

2- « Mais qui est-ce mon chéri ? »

4- Elles savent très bien qui c'est, mais une fois mariées et raisonnables, les mères ont du mal à admettre qu'il puisse exister.

3- En général, elles questionnent leur mari qui répondent immanquablement : « Pff ! C'est quelque idiotie que la nourrice leur aura fourré dans la tête. Ça leur passera... »

1- Tout le monde sait que cette « idiotie » ne passe pas.

3- Au contraire...

1- Au contraire.

4 et 2- Elle hante votre esprit.

Un temps

3- Vous avez déjà vu la carte géographique de l'esprit d'une personne ? Les docteurs dessinent parfois un schéma d'autres parties de votre corps : votre cœur, vos poumons... Mais pour dresser le plan de votre esprit, ce territoire embrouillé de l'imaginaire, ils font moins les malins !

4- Des lignes en zigzag apparaissent, qui n'arrêtent pas de bouger, comme les routes qui sillonnent votre île. Car le pays de l'Imaginaire est toujours plus ou moins une île.

2- Quand on y joue le jour, avec la nappe et les chaises, l'île de l'imaginaire n'a rien d'effrayant. Mais deux minutes avant de s'endormir, elle devient presque vraie.

3- Voilà pourquoi on a inventé les veilleuses.

1- Nous aussi, nous y sommes allés. Et nous avons encore dans l'oreille le chant des vagues.

4- Wouaou ! Répète ça !

1- Nous avons encore dans l'oreille le chant des vagues.

### **Précisions sur travail d'adaptation de Peter Pan**

Pour Peter Pan, je suis parti des textes en anglais et des différentes traductions françaises qui sont plus ou moins littérales. J'ai fait un « caviardage » et j'ai pris ce que me paraissait adapté au théâtre dans chacune des versions. Barrie a écrit deux nouvelles, un livre sur l'échappée de Peter Pan dans les jardins, puis la pièce de théâtre qui a été jouée de nombreuses fois et très souvent modifiée... J'ai utilisé ce matériau, j'ai regardé le film de Disney intéressant par sa volubilité rythmique, ses couleurs mais qui passe à côté du sujet. D'ailleurs quand on demande aux enfants après le spectacle ce qui les a intéressé, ils parlent de l'aventure, puis de l'imaginaire, mais aussi du fait que Peter Pan ne veut pas grandir et qu'il le dit.

J'ai rendu la langue plus orale, plus directe et j'ai distribué le texte entre différents personnages. J'ai coupé la littérature qui commente et nous éloigne du contact avec celui qui parle. Je le fais aussi avec certains textes de théâtre, en mettant en scène *L'Ogrelet* par exemple. Je coupe beaucoup car je sens que sur le plateau, il y a de l'urgence à dire et que certains textes sont trop encombrés d'images et de comparaisons. Quand on passe une commande à un auteur, on peut réfléchir au besoin de la langue à se dire, à la façon de la rendre plus efficace. C'est

passionnant pour un metteur en scène de pouvoir faire ce travail avec un auteur.

La grande modification de l'adaptation de Peter Pan, c'est le passage au « je ». J'ai réparti sur les 4 personnages, les 4 figures majeures de l'œuvre le texte qui passe au « je ». Il n'y a pas de distribution de rôle mais plutôt une appropriation collective, un chœur, comme si les anecdotes de l'enfance de chacun s'imbriquaient les unes aux autres. En même temps c'est un texte très écrit. J'aurais été auteur, j'aurais écrit un texte plus oral mais j'ai gardé les tournures de phrases un peu vieillottes du 19e.

Au début des répétitions, je suis venu avec beaucoup de matière. J'ai demandé aux acteurs de me faire entendre ces premiers matériaux d'écriture. Après ce travail, j'ai essayé de relier les choses entre elles. Le vol était problématique. Il est beaucoup décrit dans le roman. Quelle mise en scène pour ce vol ? L'idée de scénographie du manège a répondu aux questions du vol, de l'île, du voyage.

Ce qui est beau dans *Peter Pan*, c'est que l'on a deux points de vue, une aporie, une rencontre des contraires qui met le spectateur en tension entre deux idées : mener son histoire singulière en tant que personne (ce que choisit Wendy) et vivre ses petites histoires au quotidien (ce que choisit Peter Pan). Pinocchio n'exprime pas la même complexité : on a l'impression qu'il faut quitter l'enfance tout simplement.

Ce qui m'intéresse c'est de parler de nos vies qui sont en tension entre deux extrêmes. **Le théâtre est là pour dire comment on voudrait rester enfant et ne pas mourir, rester léger dans la vie.** Par rapport à Perrault ou Grimm, Barrie est un auteur contemporain et citadin. C'est la société de l'ère industrielle. C'est un mythe littéraire, un conte mais il est ancré dans le début du 20e siècle. Il aborde la question de la sexualité. Ce texte arrive après Lewis Carroll et il y a eu une évolution dans le statut de l'enfant. Lewis Carroll s'intéresse à l'enfant qui nous fait accéder au merveilleux alors que pour Barrie, il y a de la rébellion... C'est un texte plus proche de nous avec quand même une force mythologique.

Wendy veut embrasser Peter dès qu'elle le voit et veut le sauver. Il est question de la façon dont les enfants gèrent leur sexualité dans le jeu. Peter le refuse, ne veut pas du jeu que propose Wendy. Dans la maison souterraine elle décide de partir.

Il ne faut pas se méprendre sur Peter Pan. Pourquoi ne reste-t-il pas toujours à Neverland ? Il vient récupérer son ombre, symbole d'une certaine humanité, trace de la mortalité. Il ne veut pas être un elfe sans existence terrestre. Il est dans le paradoxe et se questionne sur le fait de rester ou non dans l'île. Il faut se méfier des figures trop intouchable ou intact. Il refuse la gravité, le terre à terre mais il vient aux fenêtres car il est attiré par l'amour des mères et les histoires qu'elles racontent à leurs enfants. »



## BILAN DES DEUX JOURS : LES RETOURS DES PARTICIPANTS

- Concernant la qualité de la formation, une majorité de participant a trouvé ce temps très satisfaisant.
- L'organisation des deux jours a été jugé plutôt satisfaisante avec un une vrai satisfaction pour les intervenants choisis.
- Les thématiques abordées pendant la formation ont été très appréciées.
- Les commentaires concernant les interventions font part d'un grand intérêt et d'une vraie appétence pour ce genre de partage. La diversité des intervenants et leurs qualités sont également mises en avant. C'est un moment de partage théorique qui met en lumière ce besoin d'apport théorique dans nos pratiques de terrain.
- Concernant le temps d'ateliers il est jugé trop court avec un manque de temps d'analyse de la pratique mis en œuvre.
- Le choix du spectacle (*Peter pan* de la cie l'Artifice, vu le soir du 1<sup>er</sup> jour) est jugé très intéressant dans le cadre de cette formation.
- Le rythme de travail est adapté pourtant il est noté que le 1<sup>er</sup> jour apparait comme un temps très intense voir trop dense. Il y a un déséquilibre entre les deux journées de formation (fin à 15h30 le 2<sup>e</sup> jour).
- La formation est estimée très profitable pour les activités professionnelles des participants. Par ailleurs il ressort des questionnaires une volonté d'un temps d'analyse et d'échange à l'issue des deux jours de formations.
- Les binômes présents ont trouvé ce temps de formation commun très riche : création d'une culture commune, échanges et idées émergentes, objectifs communs formalisés...
- Quelques thématiques proposées pour les prochaines sessions :
  - o Comment médiateur et bibliothécaire peuvent travailler ensemble ?
  - o La dramaturgie
  - o La musique à destination du Jeunes Publics
  - o Le spectacle vivant et les tout petits (0-3ans)
  - o Jeunes publics et numériques
  - o Les actions décentralisées
  - o L'accompagnement des familles au spectacle

## LISTE DES PARTICIPANTS

Nom	Prénom	Structure
Albert	Manon	LE GRAND T
Pierre	Anne	COM. AGGLO SAUMUR
Auger	Michel	EPCC LE QUAI
Ballegeer	Sylvie	SCENE DE PAYS / MAUGES
Brechet	Fabienne	MEDIATHEQUE COUERON
Brunot	Christiane	BIB. SABLE
Causse	Aline	MEDIATHEQUE ST BART.
Clasquin	Anne	COM. AGGLO SAUMUR
Collet	Marie	L'ENTRACTE
Dagorne	Muriel	MAIRIE COUERON
Danveau	Florence	LE GRAND T
Denier	Elise	ONYX
Dieumegard	Valerie	THEATRE DE L'EPHEMERE
Dubois	Delphine	COM COM ERNEE
Duret-Masurel	Cecile	DRAC
Esnault	Gildas	CNDC
Fraslin-Echevin	Marion	LE GRAND T
Geffard	David	EPCC LE QUAI
Gendron-Huet	Sklaerenn	LE CARROI
Guinot	Celine	L'ESPAL
Kapps	Hervé	MEDIATHEQUE CHALLANS
Carré	Christelle	MEDIATHEQUE MAYENNE
Lhotel	Eloïse	MEDIATHEQUE CHOLET
Maurin	Bénédicte	MEMBRE DU COLLECTIF
Metayer	Maryline	JARDIN DE VERRE
Naour	Gilles	MAIRIE ORVAULT
Pean	Helene	THEATRE EPIDAURE
Pierre dit Lemarquand	Maud	THV
Pouteau	Anne	LE KIOSQUE
Rocheteau	Eve	MAIRIE CHALLANS