

Pourquoi une si faible part du texte édité dans les spectacles jeune public ?

Hypothèses historiques, structurelles, artistiques

Par Nicolas Faure

Cette intervention fait suite à l'analyse d'un corpus de 120 textes édités pour le jeune public, dans le cadre d'une thèse de doctorat en Arts du spectacle, intitulée : *De jeune public à tout public, analyse du répertoire théâtral francophone pour la jeunesse*.¹

Ces 120 textes ont été sélectionnés parmi les 160 ou 170 pièces éditées entre 1980 et 2002, disponibles et consultées. S'y ajoute une cinquantaine de titres référencés mais indisponibles ou difficilement consultables. S'y ajoutent aussi, probablement, tous les titres qui s'adressent effectivement au jeune public mais que je n'ai pas su trouver, surtout si l'on considère que ce répertoire s'étend du Québec à la Belgique : éditeurs mal connus, problèmes d'identification « jeune public », etc. On peut enfin y joindre la cinquantaine de titres parus depuis 2002...

Combien peut-on donc trouver de textes francophones édités en direction du jeune public, en février 2006 ? Difficile de donner une réponse précise, sans doute entre 300 et 600, notamment si l'on considère que *Le Piccolo*, supplément consacré au théâtre jeune public et publié par la revue *La Scène*, répertorie environ 300 auteurs, publiés en France et en Belgique.² Mais ce document retient aussi les auteurs qui écrivent pour des enfants acteurs, comme ceux qui écrivent pour des enfants spectateurs... On le voit, l'exhaustivité paraît impossible.

Autres chiffres : *Le Piccolo* recense environ 550 compagnies travaillant en France en direction du jeune public, tous genres confondus (théâtre, musique, marionnettes, etc.) D'après les organisateurs de ces rencontres à Kingersheim, seuls 6,5 % des spectacles produits prendraient pour support un texte jeune public. Et d'après mes recherches sur *Théâtre en France*, pas tout à fait fiables car cette revue ne recensait que les compagnies souhaitant y figurer, la création pour le jeune public de 1970 à 1990 s'appuierait, en moyenne, sur les sources suivantes :

- Création signée par la compagnie : 9 %
 - Création signée par le directeur : 22 %
 - Création signée par une autre personne : 21 %
 - Création non signée : 4 %
- Soit 56 % de créations
- Adaptations (de contes, d'œuvres littéraires) : 24 %
 - Textes : 20 %, dont les deux tiers sont des pièces classiques... Restent environ 8 % pour les textes édités en direction du jeune public.

¹ Nicolas Faure, *De jeune public à tout public, analyse du répertoire théâtral francophone pour la jeunesse*, thèse de doctorat en Arts du spectacle, dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, Paris 3 Sorbonne Nouvelle, novembre 2004

² *Le Piccolo, guide-annuaire du jeune public 2006-2007*, La Scène, 2005. Merci à Brigitte Chaffaut.

Un rapide aperçu de la programmation de Momix confirme cette tendance : beaucoup de créations, plusieurs adaptations, très peu de textes d'auteurs. Ce qui est à peu près l'inverse du théâtre général, « pour adultes » !

Pourquoi ? Nous formulons plusieurs hypothèses, à développer, compléter, contester.

Raisons historiques

Le théâtre jeune public ne s'appuie pas sur une tradition du texte, contrairement au théâtre général qui, comme le remarquent Jeanne Pigeon et Roger Deldime, mis à part ses formes populaires, se diffuse, se hiérarchise et s'étudie même par l'intermédiaire du texte.³

Né dans l'effervescence des années 70 et l'euphorie de la création collective, le théâtre pour enfants se construit notamment en réaction contre le théâtre institutionnel au répertoire figé. Le spectacle vise à éveiller la sensibilité de l'enfant, par une œuvre qui s'adresse à tous les sens, et où le texte, quand il existe, ne figure qu'un signe parmi d'autres. Certains créateurs refusent même de laisser des traces écrites par crainte de constituer un nouveau répertoire. A l'origine, le texte dramatique n'est donc pas forcément le bienvenu.

Dans les années 80, après avoir exploré de nombreuses combinaisons poétiques, quelques praticiens commencent à regretter l'absence de fonds dramatique auquel puiser, et souhaitent conserver une mémoire de leur création. Les premiers auteurs édités pour le jeune public sont donc des metteurs en scène ou des comédiens, comme Maurice Yendt, René Pillot ou Catherine Dasté, qui fondent leur maison d'édition, Les Cahiers du Soleil debout ou La Fontaine, en lien avec leur structure de production.

C'est seulement au milieu des années 80 qu'apparaissent de nouveaux auteurs, moins directement liés à la scène ou à une structure, grâce à Dominique Bérody qui lance les éditions Très Tôt Théâtre, et entend faire un « théâtre d'auteur » à l'instar du « cinéma d'auteur ». Claude Morand ou Bruno Castan commencent ainsi à rencontrer un large lectorat.

Les années 90 voient une forte expansion éditoriale, notamment avec l'École des loisirs qui propose aujourd'hui près de 70 titres. Très Tôt Théâtre a disparu, mais les éditions Théâtrales ont repris une partie de son catalogue et présentent en 2006 plus de 20 titres. Les Cahiers du Soleil debout sont eux aussi en partie repris, par les éditions Lansman, qui développent leur propre catalogue, parfois difficile à identifier comme « jeune public ». Actes Sud – Papiers s'est associé à Heyoka pour publier une quinzaine de titres, et L'Arche en propose à son tour une dizaine.

Alors que le théâtre jeune public s'est construit en opposition au texte, il devient donc aujourd'hui vecteur d'une forte expansion éditoriale, sans doute peu rentable économiquement, mais profitable en termes d'image : aux premiers éditeurs militants se sont substituées les nouvelles collections de grandes maisons spécialisées en théâtre. Ces éditeurs pourront davantage supporter les risques financiers et permettront sans doute une diffusion plus large.

³ Jeanne Pigeon et Roger Deldime, « Le texte au pays du théâtre » in *La Revue des livres pour enfants : le renouveau du répertoire théâtral*, juin 2005, p.73-76

Finalement, si peu de spectacles jeune public s'appuient sur ce nouveau répertoire, il faut donc se souvenir que d'une part le secteur refusait à l'origine la tradition du texte, et d'autre part que ce répertoire, même en pleine expansion, ne date que d'une vingtaine d'années.

Raisons structurelles

Par ailleurs, le théâtre jeune public reste un secteur étroit et spécifique, qui n'incite peut-être pas les auteurs à écrire pour lui, ni les metteurs en scène à s'emparer des textes.

Tout d'abord, ce secteur ne connaît pas le vedettariat. Même dans le programme de Momix, les noms de l'auteur ou du metteur en scène de chaque spectacle ne figurent pas à côté du titre, mais dans le corps du texte de présentation (quand ils y figurent) : le théâtre pour la jeunesse ne connaît pas encore cette tradition du théâtre général. Les noms des créateurs ne sont peut-être pas assez connus du grand public pour susciter le désir d'aller voir le spectacle.

De plus, puisqu'il n'y a pas encore de pièce « classique » pour la jeunesse, il n'y a pas non plus de « défi » au metteur en scène qui souhaiterait monter « sa » version d'une pièce célèbre. D'ailleurs, certains créateurs affirment même que, comme chacun assiste un peu au travail de ses collègues, lorsqu'un texte est créé, il leur est difficile d'en proposer une nouvelle lecture car sa création reste longtemps en mémoire.

Donc, si l'absence de vedettariat profite vraisemblablement au travail en équipe, elle nuit néanmoins à l'émulation qui pourrait motiver les créateurs.

Enfin, en s'engageant dans un secteur qui apporte peu de reconnaissance financière ou artistique, les créateurs pour le jeune public entendent peut-être rester maîtres de tous leurs choix. Le sacrifice exige sa contrepartie : une liberté de créer qui verrait dans le texte une entrave, l'affirmation d'une parole personnelle forte qui peinerait à trouver un écho dans celle de l'autre, l'auteur. On a d'autant plus envie d'assumer son engagement qu'il est difficile.

Au fond, quel intérêt pour un metteur en scène de s'emparer d'un texte jeune public ? Il n'apporte pas de reconnaissance publique ni financière, et pourrait même entraver la principale richesse de ce secteur, la liberté accordée au créateur. Sauf à méconnaître la richesse d'une rencontre avec un univers d'auteur...

Raisons artistiques

Pour susciter le désir, le texte doit vraisemblablement intriguer le metteur en scène. S'il se présente de façon trop obscure, ou au contraire limpide et consensuelle, il laisse finalement peu de place à une lecture individuelle qui s'incarnera sur le plateau.

Né pendant ces trente dernières années, le répertoire du théâtre jeune public s'affirme résolument contemporain, et tout comme le théâtre contemporain général, il suscite peut-être méfiance et incompréhension. Même pour les praticiens ou les lecteurs avertis, il résiste souvent à la lecture : morcellement de la fable, théâtre-récit, personnages plus ou moins désincarnés sont autant d'appels à la scène, et

d'obstacles à la découverte silencieuse. Peut-être ce théâtre a-t-il plus besoin d'être montré ou proféré pour susciter le désir ? Catherine Anne au Théâtre de l'Est Parisien jouerait alors le même rôle de défricheuse que Jean-Michel Ribes au théâtre du Rond-Point.

Jean-Michel Ribes rappelle d'ailleurs que le théâtre contemporain ne représente que 8 % de l'économie du théâtre général. Ce chiffre n'est pas sans évoquer nos 6,5 % de spectacles conçus à partir d'un texte jeune public... forcément contemporain, puisqu'il n'en existait pas auparavant. Le théâtre général peut se rabattre sur les textes classiques pour les 90 % restants... mais pas le théâtre jeune public.

Enfin, ces nouveaux auteurs ne sont pas encore validés par l'institution scolaire, ni par les parents, c'est-à-dire par les principaux prescripteurs : aux méfiances naturelles pour la nouveauté s'ajoute le risque financier.

D'un autre côté, un texte trop clair et consensuel ne suscitera pas non plus le désir d'un metteur en scène, ne le poussera pas à proposer sa lecture individuelle. Certains textes pour la jeunesse continuent en quelque sorte à verrouiller le sens. Dans la remarquable pièce de René Pillot, *Bleu d'écaillés*⁴, les poissons ont envahi la salle de bains, et au lieu d'aller à l'école, Mme Plouf et ses deux enfants décident de rester à la maison pour pêcher ou construire des châteaux de sable. Les personnages un peu farfelus acceptent donc une situation étrange et poétique. Plus loin, un poisson prend la parole : ils ont envahi les salles de bain à cause de la pollution des cours d'eau. Tout se passe comme si l'auteur jugeait nécessaire de tenir un discours explicatif par dessus une situation qui fonctionnait pourtant d'elle-même. Ce discours, plutôt consensuel, tend à limiter la participation du spectateur à la construction du sens, et donc aussi la participation de ce lecteur particulier qu'est le futur metteur en scène.

Or, ces trente dernières années ont vu se modifier complètement le statut de l'enfant dans la société et son rapport aux adultes, passant schématiquement d'un rapport d'autorité à un rapport de négociation. L'auteur lui aussi cherche une nouvelle posture, entre le désir de s'adresser à l'enfant et celui de lui laisser une certaine autonomie. On peut observer cette évolution notamment dans la représentation des personnages d'adultes : on ne cherche plus à simplifier le monde avec une résolution merveilleuse ou l'intervention d'un adulte tout puissant, mais on essaie une relation fondée sur la complicité (*Petit Monstre*, de Jasmine Dubé⁵), on tente de faire accepter la mort sans remplacer l'être aimé (*Petit Navire*, de Normand Charette⁶), voire on rappelle que l'adulte peut aussi être celui qui agresse (*L'Histoire de l'oie*, de Michel-Marc Bouchard⁷).

Les textes jeune public portent ainsi la trace d'une autonomie de plus en plus grande laissée au spectateur. L'adulte n'est plus un guide, l'auteur cherche moins à expliquer le monde qu'à le montrer tel qu'il le ressent. Toutes les formes et tous les thèmes deviennent possibles, il s'agit de trouver un équilibre délicat entre singularité et intelligibilité. Philippe Dorin travaille sur des temporalités éclatées, mais qui

⁴ PILLOT René, *Bleu d'écaillés*, La Fontaine, collection Dialogues, Lille, 1990

⁵ DUBE Jasmine, *Petit monstre*, Léméac, Coll. Théâtre pour enfants, Montréal, 1993

⁶ CHAURETTE Normand, *Petit navire*, Heyoka Jeunesse, Actes Sud – Papiers, Arles, 1999

⁷ BOUCHARD Michel Marc, *L'Histoire de l'oie*, Théâtrales Jeunesse, 2001 [Léméac 1991]

trouvent une nouvelle structure dans la répétition (*En attendant le Petit Poucet*⁸). Suzanne Lebeau évoque le monstre qui habite en chacun de nous, mais par l'intermédiaire du conte (*L'Ogrelet*⁹).

L'adaptation de contes représente d'ailleurs une bonne part des textes édités, sans doute car le conte permet de garder une certaine proximité avec l'enfance, tout en autorisant l'investissement d'une lecture personnelle, une réécriture qui va du pastiche au palimpseste (Catherine Anne, Bruno Castan, Philippe Dorin, Oliver Py, etc.)

Aujourd'hui, l'auteur pour jeune public apporte donc plus de questions que de réponses. Il garde une connivence avec l'enfance, dans le choix des thèmes ou des personnages, les jeux de langage ou les mondes imaginaires, mais pour mieux faire entendre sa voix personnelle. Il sait utiliser des mots simples, mais non simplistes, pour raconter un monde intérieur complexe. Le texte permet ainsi une lecture à plusieurs niveaux, qu'on soit enfant ou adulte, et pas seulement sous forme de clin d'œil : chacun se trouve confronté aux questions posées par l'auteur. Le metteur en scène adulte peut alors être provoqué, tenté de proposer sa réponse au jeune spectateur. Tant que le texte restait trop obscur, ou au contraire consensuel, il était peut-être plus difficile d'en proposer une lecture personnelle. Au fond, le répertoire semble atteindre une certaine maturité, susceptible de séduire de plus en plus le metteur en scène.

La part du texte dans les productions pour le jeune public reste donc très faible. On l'a vu, ceci peut s'expliquer par des raisons historiques : absence de tradition du texte, nouveauté du répertoire, et un nombre de pièces qui reste dérisoire par rapport à la littérature dramatique mondiale disponible depuis l'Antiquité. Or, un metteur en scène a souvent besoin d'être « habité » par un texte, de l'avoir côtoyé, parfois pendant des années, avant de le monter. On peut y voir aussi des raisons structurelles : refus du vedettariat et du défi artistique, fort engagement des créateurs qui craignent peut-être de restreindre leur liberté en se confrontant à un deuxième auteur. On peut y voir enfin une certaine méfiance pour des écritures contemporaines, parfois obscures, ou au contraire trop consensuelles.

Laissons donc sa chance à ce répertoire, chance de se diffuser, de mûrir, de provoquer des écritures singulières et risquées qui intéresseront autant le spectateur enfant que l'adulte. Le **adulte**, accompagnement à la dramaturgie, compagnonnages entre un auteur et un metteur en scène constitueront autant d'occasions pour développer le rôle du texte dans la création pour le jeune public.

Nicolas Faure

Intervention dans le cadre des rencontres
professionnelles du festival Momix,
Kingersheim, **3 février 2006**

⁸ DORIN Philippe, *En attendant le petit Poucet*, L'Ecole des loisirs, 2001

⁹ LEBEAU Suzanne, *L'Ogrelet*, Théâtrales Jeunesse, 2003 [Lanctôt 2000]