



© Contes et légendes - Elisabeth Canacchio | „Jeanne„ derk... - Matthieu Baneys | Rémi - Marc Dornage

RESSOURCES PREAC THÉÂTRE

LA REPRÉSENTATION DE
L'ENFANT ET DE L'ADOLESCENT
SUR SCÈNE

2020/2021

SÉMINAIRE EN DISTANCIEL : jeudi 3, vendredi 4, mardi 8 et mercredi 16 décembre 2020

RÉSONANCES :

Document réalisé par Edwige Perrot, professeur relais pour le PRÉAC THÉÂTRE en Auvergne-Rhône-Alpes, missionnée par la DAAC de l'Académie de Lyon, en collaboration avec Delphine Drevon, coordinatrice du PRÉAC THÉÂTRE.



THÉÂTRE
NOUVELLE
GÉNÉRATION
du
Centre National de la Danse



INTRODUCTION

Catherine NICOLAS, *Maîtresse de conférences à l'INSPE, dramaturge.*

L'identité du CDN d'appui du PREAC – le Théâtre Nouvelle Génération - rendait cette question de la représentation de l'enfant et de l'adolescent sur scène inévitable. Elle se révèle passionnante car elle se situe à l'articulation de problématiques d'écriture, de jeu et de réception.

Elle met en tension les deux sens du mot représentation :

- Ce que l'adulte imagine de l'enfant ou de l'adolescent, sa représentation mentale de ces âges qui ne sont plus les siens,
- Et le personnage de l'enfant, représentation au sens aristotélicien des enfants sur le plateau réel ou en devenir.

La représentation de l'enfant ou de l'adolescent auquel il ou elle s'adresse et qu'a l'artiste passe essentiellement par son discours. Pourquoi écrit-on ou représente-t-on pour les enfants ou les adolescents ?

Le TNG avait interrogé des auteurs de théâtre dans un petit ouvrage intitulé *Pourquoi j'écris du théâtre pour les jeunes spectateurs*¹, les réponses étaient diverses et très honnêtes.

Des raisons parfois de l'ordre du hasard : une commande, la naissance d'un enfant, une expérience d'acteurs ; des raisons tournées vers soi, des raisons aussi tournées vers l'autre. C'est la très jolie formule de Grumberg « quand j'étais jeune, je pensais que j'avais des choses à dire aux adultes. Maintenant que je suis vieux, je suis sûr que j'ai des choses à dire aux enfants ».

Derrière ce désir, il y a aussi la conscience de l'exigence de ce public, de son écoute toute particulière, de la responsabilité qu'il y a à lui parler.

Enfin, désir aussi d'une poétique particulière. Écrire parce que l'on juge négativement ce qui leur est proposé. Désir de trouver une « écriture libérée » comme le dit François Chanal. Désir et plaisir, pensée politique. Conviction.

Nous aborderons surtout dans ce séminaire la question de la présence de l'enfant dans les textes et sur les plateaux, c'est-à-dire la représentation au sens 2.

Les textes

Le répertoire pour le jeune public construit de façon privilégiée des héros enfants ou adolescents. Le postulat est donc que cette représentation permet la projection.

On peut observer la rencontre entre ce personnage et la structure narrative.

- L'histoire racontée. L'enfant ou l'adolescent s'inscrit dans un univers de référence connu : la sphère familiale, la sphère sociale.
- L'histoire rencontre la fracture entre le théâtre du moi et le théâtre du monde décrite par Michel Azama comme un des moyens de description possible du théâtre contemporain. Le théâtre du moi montre pour les enfants des thématiques autour du deuil, de la timidité, de l'indépendance, de la recherche de l'identité ; le théâtre du monde montre la crise de la sociabilité (le harcèlement, la violence de groupe, internet) ou plus largement la question de la migration, des guerres....

Mais la question principale est sans doute la recherche de la vérité de l'enfant et de l'adolescent et au-delà de l'enfance et de l'adolescence.

Vérité d'autant plus ambitieuse qu'elle est traquée par un artiste de l'écrit et de la scène qui est sorti de cette phase du développement. Vérité d'autant plus ambiguë qu'elle est jugée par un double niveau de récepteurs : l'enfant ou l'adolescent d'une part, l'adulte médiateur d'autre part.

¹ <http://www.occe.coop/~thea/spip.php?article33>

- La vérité réside-t-elle dans une capacité à trouver des ressorts relationnels vraisemblables ou bien porteurs d'une universalité qui rend acceptable la projection ?
- La vérité réside-t-elle dans une langue qui résonne avec justesse ? Cela est particulièrement crucial dans le théâtre pour adolescents qui tente parfois une imitation sans écart au risque de produire un vieillissement très rapide, une inadéquation inexorable entre les spectateurs et le texte. Cela existe aussi dans des dosages périlleux dans un double système d'adresse, celui vers les enfants, et celui d'une forme de *private joke* en direction de l'adulte qui est à côté de l'enfant comme le disait Stéphane Jaubertie.

Au fond qu'est-ce qui rend le personnage de l'enfant crédible et qu'est ce qui le rend vrai ?

Toutes ces questions seront abordées dans l'atelier d'écriture avec Simon Grangeat qui s'appuiera sur un panorama des écritures présentant des enfants et des adolescents.

La représentation scénique

La question de la représentation scénique fait émerger d'autres questions, d'autres problèmes.

On peut la prendre du côté de l'acteur-enfant. Comme le rappellent Pommerat ou Marion Sieffert, l'engagement de l'enfant acteur ou chanteur pose problème pour de multiples raisons matérielles et juridiques :

- Question de législation qui impose une double distribution.
- Mutation de l'enfant, qui le fait grandir pendant une tournée.
- Le jeu de l'enfant qui le rend fragile pour des raisons techniques.

On peut la prendre du côté de l'opposition dramaturgique entre l'enfant-présence ou -l'enfant-rôle.

- *L'enfant-présence* permet à l'enfant d'être sur un plateau pour ce qu'il est ou ce qu'il sait faire. Il ne compose pas. Il ne ment pas. Exemple : les enfants dans *Inferno* de Romeo Castellucci. Présence absolue de l'enfant comme de l'animal.
- *L'enfant-rôle* est plus problématique. Pose une question générale du rapport entre l'âge du rôle et l'âge du personnage, question qui a été autrefois, dans l'histoire des troupes, résolue dans la notion d'emploi.

Dans le théâtre pour adultes, les rôles d'enfant sont joués par des enfants quand ils ne sont pas textuellement trop importants et quand l'enfant dit quelque chose de l'adulte. *Médée* de Jacques Lassalle où la présence des enfants dit quelque chose de la maternité. Même chose dans *Maison de poupée* d'Ibsen.

Dans le théâtre pour enfants et adolescents, les rôles sont le plus souvent tenus par des adultes. Cela entraîne plusieurs questions :

- Une tension entre illusion et écart. Dans *Contes et légendes*, l'illusion est telle qu'elle peut piéger le spectateur. Mais l'on peut avoir aussi un refus de l'illusion qui met au premier plan la notion de *mimésis*. L'adulte représente l'enfant. Il inverse la situation que l'enfant connaît et pratique, celle dans laquelle il peut lui-même, dans le jeu, représenter l'adulte. La ludicité est alors mise au premier plan : *On joue à*. La théâtralité s'affirme en tant que telle.
- Qu'est-ce que l'acteur sollicite de lui-même ? Un corps ou une voix qui peuvent permettre de renforcer l'illusion ? On pense par exemple à Angélique Heller jouant dans *l'Arbre* de Nino d'Introna. Ou Corinne Martin dans *le Victor ou les enfants au pouvoir* de Schiaretti. C'est évidemment la direction d'acteur qui vient accentuer cela. Je pense par exemple au rôle de l'enfant pris en charge par une personne de petite taille dans l'opéra mis en scène par Claus Guth *Rodelinda* de Haendel. Chaque geste, chaque déplacement, chaque regard avait été travaillé pour donner l'illusion de l'enfance.

Mais au-delà d'un don de la nature, un physique adaptable à un rôle d'enfant, il y a dans ces incarnations quelque chose de plus mystérieux qui émerge de l'enfance, une vérité de l'enfance qui peut s'incarner dans l'adéquation au rôle.

CONFÉRENCE

L'enfant dans le théâtre de Joël Pommerat : *Contes et légendes* ou comment représenter des êtres en construction ?

Marion BOUDIER, *Maîtresse de conférences, dramaturge.*

Depuis 2013, Marion Boudier accompagne Joël Pommerat et La Compagnie Louis Brouillard comme dramaturge pour des projets au théâtre et à l'opéra. Enseignante-chercheuse en études théâtrales à l'Université Picardie Jules Verne, elle est également auteure. Elle a co-écrit le lexique intitulé *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* avec le collectif Agôn publié en 2014 chez L'Harmattan, et est l'auteure des ouvrages intitulés *Avec Joël Pommerat, un monde complexe* publié en 2015 aux éditions Actes Sud-Papiers et *Avec Joël Pommerat, tome 2, l'écriture de Ça ira (1) Fin de Louis* publié en 2019 également chez Actes-sud papiers, et pour lequel elle a reçu le Prix du Syndicat de la critique (meilleur livre sur le théâtre). Marion Boudier a également signé les postfaces de *Cendrillon*, *Le Petit Chaperon rouge* et *Pinocchio* publié chez Babel (n° 1182, 1246 et 1313).

Dramaturge du spectacle *Contes et Légendes* que l'on a eu la chance de voir l'année dernière à Lyon, Marion Boudier a intitulé sa conférence : « **Enfants et non-humains dans le théâtre de Joël Pommerat : approches dramaturgiques et génétiques dans *Contes et Légendes* ou comment représenter des êtres en construction ?** »

L'enfant est présent dans de nombreux spectacles de Joël Pommerat, notamment dans ses réécritures des contes où il est confronté à des êtres non-humains comme le loup ou les fées, et plus récemment dans *Contes et légendes* où il cohabite avec des robots répliquants dans un monde légèrement futuriste. Après avoir envisagé quelques motifs récurrents de la représentation de l'enfance chez Pommerat, nous reviendrons sur le processus de création de *Contes et légendes* du point de vue de notre travail de dramaturgie prospective en collaboration notamment avec la recherche costume.

L'enfant est présent dans de nombreux spectacles de Joël Pommerat, plus particulièrement dans ses réécritures de contes (*Le Petit Chaperon rouge*, *Pinocchio*, *Cendrillon*) où il est confronté à des êtres non-humains comme le loup ou les fées, et plus récemment dans *Contes et légendes* où il cohabite avec des robots androïdes hyper ressemblants dans un monde légèrement futuriste.

Après une rapide traversée de l'œuvre de Pommerat au prisme de la représentation de l'enfance, je reviendrai sur le processus de création de *Contes et légendes* en évoquant notamment mon travail de dramaturgie prospective ainsi que la recherche costumes menée par Isabelle Deffin pour faire naître ces présences juvéniles au plateau.

L'enfance, un motif récurrent

Retraverser l'œuvre de Pommerat au prisme du motif de l'enfance révèle à quel point la famille, comme le monde du travail, est une structure actantielle récurrente : ce microcosme met en place rapidement des relations simples, facilement identifiables, grâce à des personnages fonctions (la mère, la petite fille, la maman de la maman dans *Le Petit Chaperon rouge* par exemple)². L'enfant est représenté au cœur de cette cellule familiale, dans des liens de filiation, de projection imaginaire, de rapports éducatifs, d'émancipation ou de révolte. Avant même d'aborder l'enfant comme protagoniste principal dans la réécriture des contes, Pommerat a exploré ces dynamiques existentielles et a évoqué l'enfance à travers de nombreux personnages d'adultes.

L'une des premières figures d'enfant marquantes dans le théâtre de Pommerat est Aymar dans *Grâce à mes yeux* (2002), un jeune adulte, fils du plus grand artiste comique du monde qui ne sait comment succéder à son père. Aymar acquiert peu à peu la sensation qu'il ne peut plus se fier à lui-même et que les êtres qui l'entourent sont dans sa tête ; à mesure qu'il perd ses certitudes sur ses parents, le monde perd de sa réalité. Sont ainsi abordées les questions de l'héritage, de l'inné et du désir d'être soi. On retrouve ensuite dans *Au monde* (2004) d'autres adultes également en prise avec les rêves projetés ou les aveuglements de leurs parents : le père voit en Ori un grand militaire qu'il imagine lui succéder à la tête de l'entreprise familiale alors qu' Ori veut changer de vie et vient d'écrire un livre. Le livre passe de main en main sans être ouvert par aucun membre de la famille...



Cet enfant © Elisabeth Carecchio

² Voir Marion Boudier, « Une nouvelle *Comédie humaine* », dans *Avec Joël Pommerat, un monde complexe*, Arles, Actes Sud, coll. Apprendre, 2015, pp. 101-107.

Cet enfant (2006) met à nouveau en jeu une majorité d'adultes pour aborder la complexité des liens de filiation. Issue d'une commande d'écriture de la CAF du Calvados et du CDN de Caen (*Qu'est-ce qu'on a fait ?* en 2003), la création a été précédée d'entretiens avec un groupe de femmes d'une cité d'Hérouville Saint-Clair autour du thème de la parentalité. Dans cette pièce mosaïque, Pommerat tourne autour de son sujet dont il révèle les multiples facettes à travers une dramaturgie du contrepoint et de la variation. Une série de renversements révèle la fragilité et la permutation possible des positions : un père méprisé, une mère méprisante, une femme enceinte pleine de projets, une femme qui veut donner son bébé à ses voisins, une femme qui accouche, une mère en reconnaissance à la morgue... Le spectacle saisit une série de tensions ordinaires et intenses propres aux liens entre parents et enfants : une petite fille de parents divorcés qui vouvoie son père qu'elle n'a pas vu depuis longtemps comme si elle ne le connaissait pas, un adolescent qui méprise la fatigue et l'échec de son père, une mère possessive qui met son fils en retard à l'école... *Cet enfant* est une pièce matrice quant aux motifs de l'enfant, de la norme et de l'idéal de soi qui traversent toute l'œuvre de Pommerat : « La mère idéale, le père idéal, l'enfant idéal, la famille idéale, toutes les vertus sublimes et les bons sentiments allant avec et qu'on risque finalement tous de prendre à un moment ou à un autre pour la réalité³ ».

Projections et confusions entre le réel et l'imaginaire prennent une tournure tragique dans *Les marchands* (2006) avec un enfant précipité du haut d'une tour pour obtenir la réouverture de l'usine dont dépendent tous les habitants de la région. Pommerat réactive la figure mythique d'Iphigénie pour tracer en creux le portrait d'une mère qui n'a plus « le sens des réalités » et pour dénoncer l'idéologie contemporaine du travail comme valeur existentielle. Littéralement privé de parole dans ce spectacle où le récit est déroulé en voix off par une narratrice, l'enfant (*infans*) apparaît en scène telle une silhouette frêle, pris dans des configurations qui le dépassent et dont il subit les conséquences. Victime, il est l'objet et le révélateur de la folie et des contradictions des adultes. Dans *Cercles/Fictions* (2010) de même, les cris perçants d'un bébé la nuit suscitent des réactions contrastées de la part de la nourrice et de la mère, révélant l'ambivalence de cette dernière et la violence des relations de pouvoir entre patronne et domestique. Dans la *Réunification des deux Corées* (2013), la scène de la *babysitter* laisse penser que les enfants sont un fantasme indispensable au ciment du couple, tandis que la scène de l'instituteur déploie de manière complexe un questionnement sur le soin et l'amour portés aux enfants entre surprotection désincarnée et proximité abusive. Dans ces deux spectacles, les personnages d'enfants appartiennent pleinement à la diégèse mais sans être représentés en scène.



Pinocchio © Elisabeth Carecchio

³ Joël Pommerat, note d'intention, dossier de presse à l'occasion de la reprise de *Cet enfant* au Théâtre des Bouffes du Nord en 2007.

A l'inverse, dans *Le Petit Chaperon rouge* (2004), *Pinocchio* (2008) puis *Cendrillon* (2011), l'enfant n'est pas seulement une figure révélatrice du positionnement des adultes et parents mais un protagoniste principal, incarné sur scène par une comédienne de petite taille. Avec la réécriture de ces « histoires d'enfants », qui ne sont pas uniquement des « histoires pour les enfants⁴ », Pommerat poursuit sa réflexion sur la filiation et les représentations. Il met en scène des enfants d'aujourd'hui, qui prennent l'initiative et se débattent avec verve contre les peurs et les exigences des adultes. Le petit chaperon rouge n'est pas envoyée chez sa grand-mère mais désire ardemment y aller et en est empêchée par une mère débordée et protectrice. La réalisation d'un flan (en lieu et place d'une galette) est une première épreuve à franchir avant de pouvoir se lancer sur le chemin hors de la maison. Pommerat reprend la plupart des grandes étapes des récits initiatiques de Perrault et Collodi mais il modernise les protagonistes : Chaperon est une petite fille dégourdie, assez lucide sur son désir de devenir une femme et qui argumente face au loup pour ne pas être dévorée. Pinocchio incarne un individualisme triomphant, aveugle et matérialiste, convaincu de pouvoir se suffire à lui-même et de prospérer selon sa nature. Il fait l'apprentissage de la relation aux autres et au monde (qui n'est pas à sa seule disposition) à travers une série de mauvaises rencontres (voleurs, meurtriers, mauvais élève et mensonges du pays de « la vraie vie »). Sandra dans *Cendrillon*, n'est pas une pure et bonne demoiselle mais une pré-adolescente en souffrance et légèrement névrosée, qui ne fait pas son deuil et se punit d'oublier sa mère. Le rapport à la prise de parole est essentiel dans la construction de ces enfants : pour Chaperon la parole est une arme de libération et d'émancipation même si le loup, qui n'est pas un être de langage, transgresse les mots et la dévore ; pour Pinocchio, la parole est un piège, sa vantardise le conduit quasiment à la mort, son autorité impérieuse le coupe de son père ; pour Sandra, l'échange amical avec la fée et le prince crée une issue à son mal-être. Le loup et les fées ouvrent l'accès à un autre rapport à la parole, à soi et aux autres, signe qu'il n'est pas d'émancipation et d'autonomie possible sans intersubjectivité.

Adolescents et robots dans *Contes et légendes*

Les héros de ces trois contes sont des enfants solitaires représentés dans des dramaturgies linéaires et narratives qui suivent leur apprentissage des liens sociaux et affectifs pour s'émanciper et grandir. *Contes et légendes* propose au contraire une série de fragments, ou petits contes, pour esquisser un portrait de groupe. Dans un monde légèrement futuriste, le spectacle met en scène des adolescents qui cohabitent avec des robots sociaux, compagnons et éducatifs qui sont des répliques hyperréalistes d'adolescents. Ainsi ces robots ne sont pas des adjuvants comme les fées des contes mais des figures en miroir, qui mettent autrement en perspective la construction identitaire adolescente. Le spectacle aborde des problématiques adolescentes comme l'éducation, le genre, les sentiments, la violence, la mise en scène de soi pour se conformer à certaines représentations ou s'affirmer, la sincérité, qui entrent en échos avec des questions soulevées par l'anthropomorphisme robotique. Les robots questionnent de surcroît notre humanité, certaines machines ayant parfois des comportements bien plus humains et altruistes que les humains eux-mêmes.

⁴ Voir Joël Pommerat et Joëlle Gayot, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009



Contes et légendes © Elisabeth Carecchio

Contes et légendes n'a pas été pensé ni conçu comme un spectacle sur les robots, c'est bien le motif de l'enfance qui a été déclencheur d'écriture pour Pommerat :

« Après *Ça ira*, je me suis demandé si j'avais envie de continuer le théâtre. (...) Le désir de théâtre est revenu avec celui de mettre en scène des enfants. C'est ce qui a été premier. Les robots sont arrivés comme une digression au départ, puis ils sont devenus importants. (...) En recommençant du théâtre avec des personnages adultes j'allais obligatoirement être enfermé dans mon cirque intérieur, reproduire ce que j'avais déjà fait. D'où ce sentiment, qui s'est confirmé, qu'en faisant vivre des enfants entre eux j'allais ouvrir de nouvelles cases. Dans les contes que j'ai adaptés et mis en scène (*Le Petit Chaperon rouge*, *Pinocchio* et *Cendrillon*), l'enfant était toujours envisagé par rapport à des adultes. Ici, les enfants sont des personnages à part entière, dans une autre réalité, ce qui a ouvert un imaginaire qui me plaît beaucoup »⁵.

Le titre de travail du spectacle a d'ailleurs été « Enfances » avant que Pommerat ne choisisse *Contes et légendes*, qui renvoie à la fois à la forme du spectacle (une série de brefs récits), au nom d'une collection d'ouvrages qui l'a marqué dans sa jeunesse et à « la part construite et imaginaire en chacun de nous, qui est vraiment au cœur du spectacle⁶ ». Cette question des valeurs, des croyances, des représentations individuelles et collectives qui donnent à un individu « le sentiment d'exister⁷ » et d'être soi est récurrente dans l'œuvre de Pommerat. Dans *Contes et légendes*, elle prend une couleur particulière puisque les robots androïdes brouillent les frontières entre le naturel et l'artificiel et posent autrement la question de l'influence et de la transmission des normes : peut-on former ou formater un individu comme on programmerait une machine ? Un robot pourrait-il être un enfant parfait ? Le mythe de la créature artificielle se superpose à la construction identitaire adolescente.

Par rapport à *Pinocchio* qui représente le trajet du pantin pour accéder à l'humanité à travers une série de rencontres et d'épreuves qui lui permettent de quitter le monde des objets pour devenir un « vrai

⁵ Joël Pommerat, entretien avec Fabienne Darge, dans *Le Monde*, 8/01/2020.

⁶ *ibid.*

⁷ François Flahault, *Le Sentiment d'exister*, Paris, Descartes et Cie, 2002 ; ouvrage qui a notamment inspiré l'écriture de *Je Tremble* (1 et 2).

petit garçon », *Contes et légendes* invite à faire l'expérience de la coexistence de plusieurs formes de présences humaines et non-humaines et à observer leurs interactions. Dans de nombreuses scènes, les robots sont des compagnons éducatifs amicaux, placides, enjoués, au rythme paisible (voire inquiétant tant ils sont calmes), qui contrastent avec l'agitation et les émois adolescents. Ce ne sont pas seulement des entités matérielles, ils « existent » selon les interactions que les jeunes et leurs familles mettent en place avec eux, projetant des significations et tout un imaginaire animiste sur eux. Par l'attachement ou la fascination qu'ils suscitent, les robots complexifient les relations, suggérant tout autant le danger de la virtualisation des relations humaines⁸ que les éventuels bienfaits d'une cohabitation apaisée, loin des fantasmes transhumanistes et du catastrophisme de science-fiction. Robbie est un modèle de première génération, robot ménager ou bien compagnon de jeu pour des enfants plus jeunes que ceux auxquels est adressé le modèle Steven. Androgyne, celui-ci génère un rapport de séduction plus marqué avec les adolescents et il connaît plusieurs évolutions dans le spectacle (un changement de genre et une sorte de surmenage ou panne du robot qui nécessite sa mise hors tension). Face aux robots, les adolescents développent haine du faux ou rêve d'une relation singulière, apaisée et réciproque. Bien qu'illusoire cette relation est bien réelle, elle existe et peut devenir l'objet de notre attention.

Plus de six mois de répétitions ont été nécessaires pour créer ce théâtre d'observation quasi anthropologique et prospectif (comme on fait des simulations ou *living lab* en robotique) et pour aboutir aux onze scènes du spectacle. Pommerat se définit comme un « écrivain de spectacles », c'est-à-dire qu'aucune pièce n'est écrite préalablement aux répétitions. L'écriture se développe en étroite relation avec la scène et tous les éléments de la représentation (espace, corps, lumière, son, costume...). L'un des principes récurrents de cette écriture de plateau est l'improvisation dirigée. En tant que dramaturge, j'accompagne ce processus à travers un important travail de documentation qui vient nourrir les imaginaires des comédien·nes et de l'auteur-metteur en scène⁹. L'écriture se développe ainsi à tâtons et en interaction avec tous les membres de l'équipe :

« Je ne suis pas arrivé dans ce projet avec une pensée mûre et structurée. Il m'arrive de débiter un spectacle en ayant la ligne d'une histoire, ou de certaines grandes situations, de personnages, et presque un thème qui se dégage. Pour *Contes et légendes*, ce n'était pas le cas. Mon idée, c'était de partir de l'enfance et de continuer avec elle. Mais l'enfance, c'est tout et rien, ça ne détermine aucun contour, c'est vaste. Quand les robots sont apparus, j'ai cherché à comprendre, au-delà de l'intérêt et la fascination de faire jouer une « chose » à un humain, quel était leur lien avec l'enfance. En creux, ces êtres fabriqués permettaient de mieux aller chercher de quoi était faite l'humanité vivante. Le point de départ, c'est de créer une présence théâtrale, d'actionner un processus qui est presque de l'ordre du phénomène à observer, sans le prétexte d'un récit »¹⁰.

Pour préciser ce que l'enfance pouvait désigner et accompagner l'écriture au jour le jour, mon travail de dramaturgie prospective a d'abord consisté à rassembler des éléments (textes, films, photos, etc.) intéressants par rapport à nos thématiques de recherche. Plutôt que d'éclairer une matière préexistante (une pièce déjà écrite) en vue de son passage à la scène, je sélectionne des matériaux potentiellement riches pour le travail de plateau puis je réagis à leurs évolutions scéniques et aux directions prises par l'écriture lors des improvisations en apportant éventuellement de nouveaux éléments. Ce travail de documentation en continu et au bord du plateau fait feu de tout bois et ne hiérarchise pas les sources : j'ai donc partagé pêle mêle avec l'équipe des films concernant l'adolescence (*L'Esquive* de Kechiche, *Tomboy* de Sciamma, *La tête haute* de Bercot, *Shéhérazade* de Marlin, par exemple), des documentaires (*La Loi du collège* de Otero), des paroles brutes, collectées sur video Youtube ou des forums de jeux video, des textes de rap, et des ouvrages plus sociologiques sur les bandes de jeunes, la violence, la fabrique des garçons et les rites de virilité (Ayrat,

⁸ Sherry Turkle, *Seuls ensemble. De plus en plus de technologies de moins en moins de relations humaines*, Paris, L'Échappée, 2015.

⁹ Sur cette pratique de la dramaturgie propre à l'écriture de plateau et à ma collaboration avec Joël Pommerat, voir *Avec Joël Pommerat, tome 2, l'écriture de Ça ira (1) Fin de Louis*, Arles, Actes Sud, coll. Apprendre, 2019.

¹⁰ Joël Pommerat, *entretien avec Anne Diatkine, dans Libération, 9/01/2020*.

Lebreton). J'ai également beaucoup documenté les robots afin de construire de la manière la plus scientifique et anthropologique possible la banalité de la vie avec les androïdes. Cette documentation accompagne le travail sur la présence et la recherche d'incarnation en nourrissant les imaginaires des comédiens que Pommerat dirige dans des improvisations.



Dramaturgie documentaire © Marion Boudier

Adolescent et robots sont interprétés par huit jeunes femmes de moins de 1,50 m et moins de 35 ans. Chacune a dû travailler un adolescent, une adolescente et un robot. En plus d'entrer dans une langue, une certaine crudité ou vulgarité de vocabulaire, à l'aide de vidéos, podcasts, chansons ou d'observations directes à la sortie du collège près de la salle de répétition, les comédiennes ont longuement cherché les silhouettes de ces jeunes avec la costumière Isabelle Deffin. Le costume n'est pas une finalité en soi : il ne préexiste pas le personnage mais le fait advenir. C'est un outil de travail, à la fois pour les comédiens et pour Pommerat, qui permet de creuser les identités qui sont en gestation et qui sont en train d'apparaître sous nos yeux pendant la répétition. Il s'agissait de créer un effet de réalité, sans transposition directe, en repérant quelques éléments basiques (sweats à capuche, couleurs), en trouvant des coupes qui masquent les formes des comédiennes et leurs donnent des appuis de jeu. La texture d'un tissu ou le poids d'une paire de chaussure peuvent profondément transformer le ressenti et le travail intérieur du jeu comme une perruque peut métamorphoser un visage.



Essais costumes © Isabelle Deffin

Une fois ces présences justes et concrètes au plateau, nous avons approfondi et construit des situations dans lesquelles mettre ces identités en action et explorer leur densité humaine. La question du genre, très importante à l'adolescence, s'est d'autant plus affirmée que Pommerat demandait à des jeunes femmes de jouer des garçons et cherchait la « justesse » de cette incarnation : cela a nécessité de travailler sur les signes et stéréotypes du masculin, et par ce travail, purement théâtral, la « masculinité » (comme le dit Maxime dans la scène du camp de formation viriliste) est devenue une thématique importante dans le spectacle. La dramaturgie ne prédétermine pas les thèmes ni les situations qui feront le spectacle, c'est à partir du travail de plateau et de l'expérimentation de centaines de situations que se nouent les choses. L'une des forces de *Contes et légendes* est précisément ce nouage, l'entremêlement des problématiques et des émotions : dans une même scène se conjuguent plusieurs niveaux d'interprétation et plusieurs registres, du tragique au comique. Que ce soit deux sœurs qui se disputent un garçon traité comme un objet (« donne-le moi ») sous le regard indifférent d'un robot, ou bien la vente à domicile par un adolescent de son Robby compagnon à une mère malade qui cherche un substitut à sa présence, les questions humaines et robotiques se superposent, se déplacent et se court-circuitent : qui est le plus sincère, le robot ou l'adolescente, peut-on être remplacé par une machine, un robot peut-il mourir... ?

Depuis les adultes perçus comme des enfants toujours en lutte avec les désirs et héritages parentaux, jusqu'aux adolescents robotiques du futur en passant par les figures patrimoniales des contes revisités et les adolescents d'aujourd'hui, l'enfant est un motif central de l'œuvre de Pommerat qui contribue à faire de son théâtre « un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain. Non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles et de remises en question de ce qui nous semble acquis¹¹ ».

11 Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Actes Sud – Papiers, coll. Apprendre, 2007, p. 6.

TOUR D'HORIZON

Les figures adolescentes dans le théâtre contemporain

Simon GRANGEAT, Auteur

Transcription par Edwige PERROT, Professeure relais PREAC Théâtre.

Auteur, responsable du comité de lecture de la Comédie de Caen qu'il coordonne depuis 2019, et corédacteur en chef de la revue La Récolte – revue des comités de lecture de théâtre. Simon Grangeat explore dans ses textes des problématiques contemporaines dans un jeu de tension entre le document et la fiction, entre le réel et le poétique. Il reçoit l'aide à la création pour *T.I.N.A., une brève histoire de la crise* et pour *Du Piment dans les yeux*, publié aux Solitaires intempestifs, et lauréat 2019 du prix Collidram et 2021 du prix Sony Labou Tansi. La saison 2019-2020, il compagne avec la compagnie L'Artifice pour l'écriture de *Comme si nous*, l'assemblée des clairières – également publié aux Solitaires intempestifs. Il est depuis 2020 auteur associé au théâtre de la Ricamarie et compagne avec la compagnie des Petites Gens, dirigée par Muriel Sapinho.

A partir de différents textes théâtraux contemporains mettant en jeu des figures adolescentes, Simon Grangeat nous invite à observer comment les auteurs et les autrices abordent la représentation du personnage adolescent. Comment celui-ci intègre-t-il la dramaturgie ? Comment lui confier des mots sans trahison ni utilitarisme ? Quelle distance tenir entre l'adulte qui écrit et le personnage présenté.

Les séances alternaient des moments de lecture à voix haute, pour analyser collectivement les axes dramaturgiques, la langue, les partis-pris dans chaque œuvre présentée, et des moments d'écriture placés sous le signe des textes partagés.

Le texte qui suit est la retranscription d'une intervention préparatoire à des ateliers d'écriture. La durée impartie par l'exercice oblige à un dessin à gros traits d'un paysage qui demanderait beaucoup plus de temps pour rendre justice à toutes ses nuances et sa complexité.

Dresser le paysage de la présence des figures adolescentes dans l'écriture théâtrale contemporaine est une tâche quasiment impossible à faire de manière exhaustive. Je vais la faire d'une manière très subjective en me plaçant à l'endroit de l'écriture, mais aussi en tant que responsable du comité de lecture de la Comédie de Caen – CDN de Normandie, et membre de l'association Postures, organisatrice depuis plus de dix ans de dispositifs de lectures du texte théâtral jeunesse. Ce qui suit est donc évidemment extrêmement partiel, et un peu partial... Comme le temps est bref, je vais de plus mettre de côté des auteurs majeurs que j'estime connus de tous et de toutes (Joël Pommerat, Catherine Anne, Sylvain Levey, Philippe Dorin, Dominique Paquet, Nathalie Papin...) pour m'attacher à des figures plus émergentes.

Pour commencer ce tour d'horizon, il faut bien se rappeler que la question de la figure de l'adolescent dans le théâtre contemporain, si elle peut paraître évidente aujourd'hui, est extrêmement récente. Si nous remontons à la fin du 20^e siècle, la question ne se pose pratiquement pas. Évidemment nous pourrions toujours trouver les précurseurs faisant exception, mais nous serons dans les marges de ce qui faisait alors écriture. Si nous nous attachons aux grandes figures de l'écriture de la fin du 20^eème, nous allons parfois trouver des jeunes gens, mais dont la présence ne sera jamais de la même nature que celle des figures présentes aujourd'hui, c'est-à-dire ne portant pas en elles-mêmes un questionnement sur la figure adolescente. Ce que nous allons trouver essentiellement dans ces grands textes-là, cela va être des figures qui vont parfois s'appeler « le petit » ou « la petite » - je pense à Koltès -, parfois « fils de » ou « filles de ». Mais ces personnages, par leur dénomination déjà, ne sont valables que parce qu'ils sont les révélateurs, les miroirs adressés au personnage principal, qui est le personnage de l'adulte. Le héros est adulte, et le personnage enfantin ou adolescent ne permet souvent que la confrontation soit à l'image de ce qu'il aurait pu être, soit à l'image de ce qu'il ne sera plus. C'est une figure de l'enfance comme miroir et comme opposition au personnage héros qui est un adulte. Il y a aussi tout un courant extrêmement présent dans la toute fin des années 1990, qui va permettre des rapprochements adolescents dans des réécriture mythologique – Michel Azama entre autres – où tout à coup, il va y avoir une reprise en compte de l'âge des personnages principaux des mythes et effectivement de leurs figures adolescentes. Pourtant, ces nouvelles figures adolescentes ne correspondent pas encore à ce que nous allons trouver aujourd'hui, peut-être par le fait que ces œuvres ne sont pas principalement destinées au jeune public, mais à un public adulte qui observe ces adolescents sur scène.

La figure de l'adolescent contemporaine, commence à arriver avec l'émergence, la consolidation, la structuration du répertoire de théâtre jeunesse. Ce répertoire du théâtre jeunesse, commence évidemment bien avant les années 2000, mais il y a à ce moment-là une vague très forte qui se structure et qui devient évidente dans les années 2000. Cela se voit tout de suite dans les changements dans l'édition : les collections « jeunesse » arrivent presque toutes dans les années 2000 – un peu avant et un peu après –, les collections actuelles – je ne parle pas des pionniers des années 1970 – mais les collections actuelles qui structurent notre paysage contemporain, et les grands auteurs qui constituent le répertoire du théâtre jeunesse émergent réellement à ce moment-là – il y a vingt-trente ans.

Dans ces textes-là, nous allons trouver majoritairement des enfants et nous allons trouver des « grands enfants ». Mais comme nous sommes dans un répertoire qui concerne vraiment l'enfance, la figure intermédiaire de l'adolescent bascule encore du côté de l'enfance. Je pense notamment à *En attendant le petit poucet* de Philippe Dorin, au groupe d'enfants dans *Yolé tam gué* de Nathalie Papin, à celui du *Pont de pierres et la peau d'images* de Daniel Danis, je pense à la jeune fille de *La jeune fille, le diable et le moulin* d'Olivier Py et à toutes ces figures qui apparaissent là et qui sont véritablement rattachées à l'enfance plutôt qu'à des questionnements adolescents.

L'avènement de la figure adolescente et du répertoire adolescent se fait un petit peu plus tard. Il se fait dans un deuxième temps. Comme s'il y avait une strate de l'enfance qui arrive et puis quand les projets, quand les enfants, quand les auteurs grandissent, arrive la strate adolescente. Cela ne se fait pas beaucoup plus tard. On est entre 2005 et 2010, quand arrive vraiment ce qui peut s'appeler le premier répertoire spécifiquement adolescent dans l'écriture contemporaine. Et que l'on va pouvoir retrouver à la fois sur les scènes – avec des scènes et des équipes de création dédiées – mais également avec des répertoires dédiés dans les maisons d'édition. C'est le moment où arrivent les collections « jeunesse » aux éditions *Théâtrales*, les collections « jeunesse » chez *l'Arche* ou encore aux *Solitaires intempestifs*.

En une dizaine d'années, un paysage extrêmement foisonnant va apparaître, dont il serait vain de vouloir dresser une cartographie intégrale ici.

Je vais essayer de dégager trois pistes de réflexion globale et puis après je donnerai des exemples et nous allons très rapidement nous mettre à l'écriture d'après ces exemples.

La première piste serait peut-être la distinction entre l'écriture « pour des comédien.nes adolescent.es » ou l'écriture « pour des spectateur.rices adolescent.es ». Cela occasionne deux types de textes radicalement différents, des dramaturgies et des positionnements d'écriture complètement différents. Pour ce qui concerne l'écriture « pour des comédien.nes adolescent.es », celle-ci donne très majoritairement lieu à des écritures chorales. Destinée à la classe ou aux grands groupes de personnages, c'est une écriture qui a deux conséquences assez immédiates : premièrement ce sont des formes brèves – on embarque très rarement un groupe classe dans une aventure de deux heures de plateau – et deuxièmement ce sont des écritures dans lesquelles on va avoir du mal à distinguer des figures centrales, des personnages au milieu d'un groupe qui finalement vaut pour lui-même. Par exemple, dans les pionnières on a Françoise du Chaxel – qui est aussi la co-fondatrice de la collection *jeunesse* des éditions théâtrales et qui l'a dirigée pendant longtemps. Elle va écrire à destination de groupes et cela donne des formes qui sont à la fois des formes chorales et des formes à thématiques. Chaque pièce explore le rapport à la mort, le rapport à l'enfance, le rapport à ce passage de l'enfant à l'adulte, le rapport à l'utopie. Cela donne aussi des formes fragmentaires, de petites scènes plus ou moins indépendantes qui vont se tisser les unes avec les autres mais qui vont permettre aux animateur.rices ou aux metteur.euses en scène du montage, de la coupe et puis surtout de prendre le texte comme un matériau de travail. Je pense aussi à deux autres auteur et autrice qui sont les fers de lance de ce type d'écriture : Karin Serre et Luc Tartar. Ce sont des auteur.rices qui travaillent énormément en commande, mêlés à l'intérieur d'un groupe d'adolescents, faisant écrire en même temps qu'ils écrivent, et s'imprégnant de la langue, des problématiques, des caractéristiques du groupe dont ils font partie pour un temps et les pièces se construisent dans ces allers et retours là. Du côté de Luc Tartar, on a *S'embrasent* qui se passe dans une cour de collège, *Roulez jeunesse !* qui se passe dans un lycée, ou encore *Trouver Grâce* qui a été écrit dans un dispositif d'écriture numérique faisant dialoguer des élèves et Luc Tartar qui écrivaient chacun d'un côté de l'ordinateur. On trouve aussi énormément de recueils de textes. Par exemple, dans la collection *Théâtrales* on a des recueils menés par la Compagnie du Réfectoire qui passe régulièrement commande à des auteurs pour des pièces courtes à destination des adolescents – c'est-à-dire pour des adolescents et par des adolescents. A Grenoble, il a aussi Troisième bureau qui fait cela très régulièrement et qui publie chez *Théâtrales* jeunesse des recueils intitulés Troisième Regard. Ou encore le projet mené par la *Maison du théâtre* à Strasbourg, publiée également chez *Théâtrales*, et qui met en scène des adolescents pour des adolescents par des adolescents.

Si on peut tirer deux ou trois conséquences dramaturgiques de ces textes-là c'est que le groupe prime souvent sur les individus : c'est l'aventure du groupe qui prévaut. Et l'aventure prime souvent sur l'intime : cela donne lieu à des grandes décisions chorales. Il s'agit d'aventures collectives. Ce sont aussi très souvent des moments de débats et de discussions au final très politiques qui s'y donnent : comment un groupe se forme et traverse un moment ensemble par la parole. L'autre caractéristique c'est que comme le personnage principal est la figure chorale, les adolescents sont peut-être à cet endroit-là les moins enfermés dans ce qui peut être la projection d'une figure de l'adolescence. Et on va donc trouver par la polyphonie, par l'aspect multiple et kaléidoscopique des personnages, la complexité de cet âge-là, plutôt que la focalisation sur une

seule figure, et donc le risque de caricature ou le risque de projection un peu trop important. C'est ce qui fait la force de ces textes-là. Ce qui va en faire la faiblesse, c'est la difficulté à voir émerger des personnages et donc à voir émerger des figures d'attachement et d'identification. C'est le projet collectif qui importe plus que la capacité du théâtre à être un miroir de chaque spectateur et chaque spectatrice. C'est un point très important. On le constate à la fois auprès des jeunes spectateurs et spectatrices et à la fois auprès des jeunes lecteurs et lectrices : « la figure d'attachement de l'adolescent qui vit la même chose que ce que je vis moi – quand bien même cela ne correspond pas à la réalité, ce n'est pas grave –, l'illusion qu'en tout cas ce personnage-là est moi est extrêmement important » dans la reconnaissance de ce répertoire-là par les jeunes lecteurs et les jeunes lectrices.

L'autre grand versant de la figure de l'adolescent dans le théâtre jeunesse d'aujourd'hui, c'est l'écriture qui met en jeu des adolescents mais pas fait forcément pour être joué par un groupe d'adolescents. Les distributions sont plus resserrées et mélangent des personnages de tous les âges et de tous les horizons. Bien sûr, les metteurs en scène et les metteuses en scène peuvent très bien décider de faire une distribution incluant des jeunes comédiens sur scène, mais ce sont a priori des distributions qui se prêtent à une création avec des comédiens professionnels. Et la solution adoptée 90 fois sur 100, c'est que le jeune ou la jeune comédien.ne incarne sur scène un personnage de 5 ou 6 ans moins que lui ou qu'elle. Ce qui pose énormément de questions traditionnelles sur la vraisemblance, sur la cohérence, sur le pacte théâtral entre la scène et la salle. C'est un répertoire qui explose littéralement. Je vous donne quelques exemples d'auteurs et d'autrices parmi un corpus extrêmement développé maintenant : Claudine Galea, qui est publiée aux éditions *Espace 34*. Son parcours la mène très vite à la littérature jeunesse qui, je crois, inclut plus vite que le théâtre les figures adolescentes, d'où le passage dans son théâtre jeunesse de ces personnages. Claudine Galea met en scène dans ses textes des personnages adolescents faits pour être joués, si on le veut, par des adolescents. De la même manière, nous avons les premiers textes de Pauline Peyrade, notamment *Vingt centimètres* ou *Zéro six quinze*. Ce sont ses premiers textes avant qu'elle ne soit éditée et quand elle écrit ces textes-là, elle est encore à l'ENSATT, et elle est encore « frontière ». Quand elle écrit des personnages qui ont 17 ans, elle en a 21, et elle écrit avec cela. Ses personnages sont faits pour être joués, dans le texte, par des comédiens et des comédiennes de cet âge-là. Je pense aussi à Sabine Tamisier qui est publiée aux Éditions théâtrales. Toute sa dramaturgie est construite au premier degré avec ces personnages, sans la distance entre le comédien – plus âgé – et le personnage.

L'autre manière d'écrire ces personnages d'adolescents va être de mettre au contraire à distance le personnage par rapport aux comédiens, et de s'inscrire dans des traditions qui vont être soit des traditions épiques soit des traditions de théâtre-récit. On pense bien sûr à Fabrice Melquiot, à Sylvain Levey, Magali Mougel ou toute la veine anglaise avec, entre autres, David Greig, où à ce moment-là, l'enchâssement du personnage dans un récit ou dans un dispositif narratif qui le dépasse et qui va faire que l'on va « jouer au personnage ». Là, il n'y a plus nécessité pour les metteurs et metteuses en scène d'aller chercher des comédiens qui soient crédibles en termes de véracité ou de vraisemblance par rapport à l'âge du personnage, puisque le personnage est dit par le texte, plutôt qu'il est incarné au premier degré par le texte. Et c'est, je pense, l'une des grandes nouveautés. S'il y a une chose remarquable dans ce qu'ont modifié ces apparitions d'adolescents dans l'écriture, c'est cette épiciation du personnage.

Ce qu'on remarque dans ces deux manières de mettre des adolescents sur scène, que ce soit à distance ou au premier degré, c'est que dans la richesse du répertoire il y a des lignes de force qui ont aussi parfois tendance à devenir littérature de genre et à devenir caricature de cette propre littérature. De mon point de vue de lecteur de comité de lecture, il y a en ce moment une vraie appétence de l'écosystème théâtral pour le théâtre d'adolescent et une surabondance de dispositifs de commande d'écriture, ce qui donne lieu à une surproduction d'écriture et à des productions parfois un peu caricaturales. On a assisté à l'émergence d'un genre, nous sommes au sommet d'une vague où il y a des savoir-faire et des dispositifs de commandes qui sont en place qui font qu'il y a énormément de textes qui s'écrivent et qui commencent à se ressembler un petit peu tous. Tout le monde s'aperçoit de cela, tout le monde met des mots sur ce

malaise-là et (j'en mets ma main au feu) nous allons sûrement assister à un creux de vague puis à un retour avec d'autres questionnements sur les raisons pour lesquelles on met des adolescents sur scène.

Pour terminer sur un point plus général, nous pouvons noter que la littérature adolescente, et la littérature théâtrale n'y coupe pas, se pose par essence la question de l'adresse et que cette adresse engendre une tension entre la morale, l'éducation et le projet artistique. Le théâtre qui met en jeu des adolescents ne coupe pas à cette tension-là, y compris et surtout dans les thématiques abordées. On ne compte plus le nombre de pièces pour/par adolescents sur le harcèlement scolaire, sur la naissance de la sexualité ou la reconnaissance de sa propre sexualité, sur le genre et les troubles du genre, sur la migration... On peut établir des corpus entiers sur ces thématiques, et il est parfois très difficile d'en faire émerger des textes qui auraient pu être écrit, par exemple, uniquement sur le désir d'un auteur et non sur une incitation de commande. On voit donc arriver une masse de textes qui relèvent d'un savoir-faire d'écriture où la dimension éducative ou moralisatrice est un peu trop présente à mon goût, et qui noie complètement des textes qui font œuvres par leur langue, par leurs enjeux de personnages et par leurs enjeux dramaturgiques. Le temps imparti à l'exercice rend évidemment ce positionnement un peu caricatural, mais il faut être conscient qu'il y a un effet d'aubaine dans ce sous-genre théâtral : le théâtre adolescent se vend beaucoup plus que le théâtre tout public. Par ailleurs, il a un circuit d'écriture et de diffusion plus structuré que le théâtre tout public – une vraie machine de production –, ce qui permet cet effet d'entraînement. Et je pense que nous sommes aujourd'hui à un moment où il devient nécessaire d'interroger cette machine de production pour revenir à l'œuvre, à la langue, au texte. Je suis par ailleurs convaincu que ces questions préoccupent sincèrement les auteurs mais il est aussi parfois très compliqué d'être entre la demande, la réalité économique et la sincérité de l'écriture.

ATELIER D'ÉCRITURE

Simon GRANGEAT, Auteur

Restitution par Edwige PERROT, Professeure relais PREAC Théâtre.

1. Phase d'échauffement (quelques pistes)

L'écriture automatique en temps chronométré à partir d'un mot :

L'enjeu est d'écrire sans interruption pendant une minute autour d'un mot (qu'est-ce que ce mot fait à ce « je » qui parle ?). Lors de l'atelier, Simon Grangeat a utilisé les mots suivants :

- « Ma mère »...
- « La chance »...
- « Ce soir »...
- « Mon futur »...
- « En urgence »...
- « Le ciel »...
- « Mon passé »...

L'écriture automatique à partir d'un début de paragraphe :

L'enjeu est d'écrire sans interruption 4 à 5 phrases à partir d'une amorce de paragraphe. Lors de l'atelier, Simon Grangeat a utilisé les amorces suivantes :

- « Moi ce qui me révolte c'est... »
- « Moi ce qui m'apaise c'est... »

L'autoportrait type photomaton

L'enjeu est d'écrire 5 à 7 phrases max. que l'on est le ou la seule à pouvoir écrire sur nous.

2. L'écriture (quelques pistes)

NB : Pour des raisons de droits, nous ne pouvons reproduire les extraits des pièces à partir desquels les stagiaires ont été amené.e.s à « écrire à la manière de... ».

A partir de : **Joséphine Chaffin, *Midi nous le dira*, éditions Espaces 34**

Propositions d'écriture :

1) adresse à votre moi futur (ou bien à un moi futur fictif). Attention à l'environnement présent ainsi qu'à la projection de l'environnement futur (espace, temps, milieu socio-culturel, actualités...). Rester dans la tension entre le désir et le règlement de compte. Les deux « moi » ont des attentes envers l'autre. Il doit y avoir un enjeu.

2) votre moi passé (ou un moi passé fictif) vous écrit, depuis il y a dix ans. Mêmes attentions que pour la précédente consigne.

A partir de : **Yann Verbrugh, *H.S. - tragédies ordinaires*, éditions Quartett**

Proposition d'écriture :

Écriture d'un chœur « organique ». Il y a plusieurs points de vue, mais chaque point de vue doit être très subjectif, à chaque fois. Il n'y a pas de « on » ou de « nous ». C'est à chaque fois un élève parmi tous les élèves ou c'est un enseignant parmi tous les enseignants.

Tentative de retranscription intégrale d'une entrée en classe ou d'une entrée dans l'établissement scolaire (tous sens compris + psychisme - appréhensions, phobies, histoires - corps en jeu – déplacements, espaces...).

Propositions d'écriture :

En amont, création des deux personnages adolescents :

1) âge, ville, morceau de musique préféré, accessoire de mode / vêtement préféré, nom, surnom, prénom, quel est son problème dans la vie ?

2) âge, nom, prénom, profession des parents, ce qu'on pense d'elle et qui n'est pas vrai, ce qu'elle pense sans qu'on puisse le deviner

3) création de deux scènes d'exposition successives, en imitation du mélange épique / dramatique mis en œuvre chez Greig. Un chœur raconte l'histoire, « montre » les personnages, en même temps que des personnages la vivent. À la fin des deux scènes, l'exposition doit être achevée.

Propositions d'écriture :

En amont, création de l'espace mental :

1) un souvenir de votre quartier / lieu d'enfance.

2) une idée de ce que votre quartier / lieu d'enfance a pu devenir

3) le souvenir de quelque chose que vous auriez vécu adolescent dans votre quartier / lieu d'enfance.

4) une idée de ce que les adolescents pourraient vivre aujourd'hui dans votre quartier / lieu d'enfance.

5) une odeur qui y est attachée.

6) un bruit / un son

7) un humain dont vous vous souviendriez...

8) quelque chose que vous auriez rêvé de faire mais que vous n'avez pas fait.

9) quelque chose que vous avez fait mais que les adolescents d'aujourd'hui ne pourraient plus faire.

Après la découverte du texte.

9) écriture d'une scène d'exposition qui présente le quartier / le lieu dans lequel va se passer la pièce. Il y a le temps passé et il y a le temps présent. Il y a des traversées, des trajectoires de vie. Il y a des personnages qui vivent maintenant. Ils n'ont droit qu'à deux répliques, comme des amorces de la pièce entière. Des incipit.

Seconde possibilité :

Texte fragmenté. On est plus tard. On est au même endroit. Écrire la scène entre Nina et sa mère. Le chœur ne peut intervenir que deux fois, en plein milieu de la scène.

Propositions d'écriture : à partir du prologue

Propositions d'écriture :

En amont de la lecture de l'extrait :

- 1) choisir un conte qui met en jeu un / une enfant et un / une adulte.
- 2) lister tous les personnages du conte.
- 3) lister tous les personnages non-humains du conte (forêt, montagne, vent, château, loups, oiseaux, etc.)
- 4) l'action se passe aujourd'hui. Quel est le sens caché du conte que vous aimeriez révélé ? Quel est le message véhiculé implicitement par le conte ?
- 4) pour chacun des personnages humains et non-humains, définir le point de vue par rapport au message : il est d'accord, il s'oppose, il trouve cela réac, ringard, il pense que le monde part en vrille, il était mieux avant, il a hâte que tout s'effondre pour connaître une autre vie...
- 5) choisissez 4 personnages que vous trouvez le plus cruel à réunir. Deux humains (un ado et un adulte), deux non-humains.

Lecture de l'extrait.

Écriture imitative de la forme de : *Au bois*.

« Au début de chaque séquence les noms sont indiqués par ordre d'apparition, ensuite la répartition de la parole est totalement libre. Ainsi les meilleurs ajustements seront faits selon les choix de mise en scène. Les plus féroces évidemment. »

SYNTHÈSE

David RIGNAULT, *Chargé de mission Théâtre.*

Dans un article de *Libération* du 09/01/2020, Joël Pommerat dit : « L'enfance c'est tout et rien, ça ne détermine aucun contour, c'est vaste. » Le constat est qu'il s'agit d'un sujet complexe à aborder et qu'il n'est jamais anodin de convoquer un enfant/adolescent sur scène, de le faire parler ou de lui parler. Quelles qu'en soient les raisons, le point de vue de l'adulte pose un vrai problème : représenter ce qu'on n'est plus. Pommerat encore dit dans *Troubles* « Lorsque je parle aux enfants, je ne deviens pas étranger à moi-même. Je n'imité pas, je ne copie pas leur langage. Je vais chercher ce qui, en moi, est en lien avec eux. » Il est donc intéressant de prendre l'intime comme fil conducteur.

A la question : y a-t-il une grammaire du travail de l'enfant en tant que personnage ? la réponse naturelle était plutôt négative. Comme s'il y avait un processus à la fois très classique de création de personnage, mais aussi très pudique.

Helena de Laurens, après un mouvement de peur à l'idée de jouer une adolescente dans *_JEANNE_DARK_* de Mario Siefert, son travail s'est porté sur les états, et particulièrement des états moins familiers. Pour Dimitri Doré, dans *Rémi* mis en scène par Jonathan Capdevielle, il s'agissait davantage d'un travail sur l'identification : le fait de retrouver l'innocence, le côté expectatif de l'enfant en tant que Rémi.

Le stage a permis de se rendre compte qu'il existe un processus absolu dans la création de l'enfant en tant que personnage, comme une recherche de vérité absolue, très intuitive - les comédiens sont d'ailleurs revenus plusieurs fois sur cette notion, une recherche de l'intime.

La présence d'un enfant sur scène offre alors une formidable opportunité d'analyse du spectacle.

Parmi les plus grands émerveillements qu'on peut voir chez les élèves, il y a le fait de s'être laissé surprendre par un adulte jouant un enfant (par exemple, la belle-sœur/prince dans le *Cendrillon* de Pommerat).

On peut reprendre le cadre d'une analyse chorale de la représentation (ici [le questionnaire de Sandrine Froissart sur le site de l'ANRAT](#)). Plusieurs entrées sont évidentes :

- Celle du costume : sa fonction, le maquillage, les accessoires, l'esthétique
- Celle de la performance de l'acteur : sa description physique, son rapport à l'espace et aux autres, son rapport au texte et à la voix

Il y a ensuite ce qu'on dit ou ce qu'on écrit pour les enfants/adolescent : leurs mots portés sur scène, leurs problématiques.

Cela pose d'abord la question générique. L'enfant désigne un public ciblé : il faut donc lui parler ou le faire parler. C'est ce qu'explique Simon Grangeat dans son paysage littéraire d'une littérature dramatique jeunesse à son apogée. Bien qu'elle soit d'une grande qualité et d'une grande variété, on peut retenir trois points importants, avec leurs réserves.

1. Des thématiques fortes qui font parfois verser le théâtre dans une tendance moralisatrice et pédagogique.
2. Un genre fonctionnel : des formes chorales, brèves, moins genrées, à thématiques qui sont autant d'écritures matériaux dont les club, ateliers, options peuvent s'emparer plus aisément.
3. Une difficulté : celle de voir émerger une figure d'attachement, un personnage permettant une identification forte

Ces trois points, cumulés ou non, peuvent influencer la représentation scénique de l'adolescent évoquée dans la première partie, le rendant plus ou moins ancré en tant que personnage incarné.

Les spectacles évoqués pendant le séminaire, celui de Jonathan Capdevielle et celui de Marion Siéfert, échappent tous deux à ces écueils : l'un par la réécriture (faisant émerger un personnage fort), l'autre par l'utilisation du live et des réseaux sociaux (créant une sorte d'autoportrait, un effet miroir).

La question de la langue est donc essentielle pour atteindre une vérité qui colle avec celle de l'enfant/adolescent, cette « parlure » des jeunes - expression chère à Catherine Nicolas. On oscille entre travail imitatif et travail poétique pour atteindre l'intime d'un personnage.

L'atelier d'écriture nous a plongé dans cette pratique en essayant de relier l'intime à la pratique d'écriture volontaire.

Simon Grangeat a pris soin de mettre en condition les participants en créant un lien entre les exercices d'entraînement et les productions avec deux fonctions : les exercices visent à « nettoyer l'esprit pour mettre en disponibilité d'écriture » et à « préparer des matériaux sans savoir que ce sont des matériaux ». Simon Grangeat nous a expliqué que ces mots peuvent varier : certains fonctionnent tout le temps mais il recherche surtout des mots qui ouvrent (comme « ciel » par exemple) parce que justement ils sont propres à coller à de multiples expériences.

Les cheminements d'écriture ont amené les stagiaires sur plusieurs terrains :

- Faire parler notre enfant/adolescent à un nous de 10 ans son aîné.
- Transformer un chœur en monologue intérieur pour décrire un univers scolaire ou parascolaire.
- Créer un personnage.
- Nourrir la narration par des souvenirs.

Pour chacun, il s'agit de trouver l'endroit où se crée une langue adolescente, sans cliché sans imitation. Il s'agit de trouver au cœur de l'intime, sa propre étrangeté.

Ces temps d'écriture sont parfaitement transposables à des élèves mais avec des enjeux un peu différents de ceux des adultes. C'est une entrée passionnante dans l'écriture pour des jeunes. Et on trouvera dans la nature même de ces écrits un plus grand réalisme car cela convoque chez eux une actualité – ou tout du moins un passé pas si lointain. Les productions qui en découlent et leur mise en voix ont donc une toute autre saveur que celles portées par des plus adultes qu'eux.

Revenant à Pommerat, force est de constater que son théâtre offre une synthèse entre la manière de représenter l'enfant, les thématiques abordées et la recherche de l'intime.

La conférence de Marion Boudier a été d'une grande limpidité à ce sujet, elle nous a permis de comprendre un processus de création déjà bien connu mais ici focalisé sur la jeunesse. Avec *Contes et légendes*, Pommerat revient au théâtre grâce à la jeunesse : « Le désir de théâtre est revenu avec celui de mettre en scène des enfants. » dit-il dans son interview au Monde du 08/01/2020.

Il a fallu, pour les comédiennes, trouver leur adolescent avant d'aller vers l'écriture de plateau. Chaque actrice a dû chercher son adolescent, sa présence, sa silhouette, son costume (avec une recherche d'invisibilisation de ce costume), son langage. Le travail actif de dramaturgie s'est porté sur la collecte de parole brute à partir de retranscriptions tirées de YouTube, de chat, de forum, de rap... La thématique de départ était sans *a priori*, sans matrice et le travail de dramaturgie s'est fait au cours des répétitions avec une documentation au plateau, en continu. La figure du robot qui est apparue en cours de création est miroir de ces adolescents : elle renvoie à un questionnement anthropologique sur la construction adolescente, sur le formatage de l'individu. Finalement cette figure du robot ne nous dit-elle pas aussi qu'on ne peut pas formater la représentation de l'enfant/adolescent sur scène ?

CONCLUSION

Ce stage a donc ouvert en nous de nombreuses questions, faisant résonner les pratiques de plateau, de lecture, d'écriture. Les débats ont été riches pendant mais aussi en dehors de son cadre numérique.

Car nous sommes confrontés au quotidien à la représentation de l'enfant/adolescent sur scène : à sa propre représentation mentale de jeune, à sa présence au monde – dans l'établissement, la salle de classe ou de théâtre. Et si pour l'adulte il s'agissait de représenter ce qu'on n'est plus, l'enjeu est ici que les jeunes se projettent dans ce qu'ils ne sont pas encore et nous sommes là pour les accompagner.

Finalement, comme d'habitude au théâtre, tout est une question de regard. Et je souhaitais partager avec vous ce que dit Philippe Dorin lors de la cérémonie des Molières en 2008. Il parle ici du théâtre jeunesse mais loin de limiter le propos à ce genre ses mots donnent à réfléchir. Il dit :

« Nous vous invitons à le découvrir pour vous-même. N'y allez pas pour regarder les enfants regarder le spectacle, mettez-vous devant. Ne restez pas sur les bords. Ce qui intéresse les enfants au théâtre, c'est de regarder les adultes regarder le spectacle. C'est ça qui en donne toute l'importance et qui les pousse à grandir. »

MONTAGE DE TEXTES RÉALISÉS PAR LES STAGIAIRES DU SÉMINAIRE DU PREAC THÉÂTRE – DÉCEMBRE 2020

Consigne : A la manière du chœur de Yann Verbrugh, dans *H.S. - tragédies ordinaires*, éditions Quartett, poursuivez le texte MON PREAC en DISTANCIEL...

« Démarrer votre réunion"- "Cliquer"-ok-"Message de votre navigateur"- Navigateur... C'est parti, on embarque- Caméra branchée-Son réglé- Oups un peu trop fort... Visages éclairs-Plaisir des retrouvailles- Pourtant si loin...Bien chez moi-calme retrouvé - C'est parti - connexion assurée...Mi A3 : nom du réseau de mon téléphone # Trop chaud ce café # Je mets mes lunettes ou pas ? # Plaisir de revoir les visages # Échauffement # Je suis pas chaud # Plus de son # J'ai bien coupé la caméra ? #Ordinateur # écran # Souris # Enceintes # Optimal # Tasse de thé # Dernier coup dans le miroir avant d'allumer la caméra # Petites vignettes à l'écran # Du monde # Personne # Être dans son salon, dans son bureau # A Lyon, à Saint Etienne ou à Montluçon # Parler dans le micro # Ne pas être entendu # son coupé # muté # caméra coupé # image figée # Être en formation # Ne pas vraiment y être # Apprendre # Partager # A distance # Ailleurs # _ bascule # dans l'écran # tendre l'oreille # se voir à l'écran # peu d'images # le paysage derrière la vitre de la fenêtre # l'inspiration plus « casanière », dans l'écriture # l'intimité dans les productions # recherche d'autre chose # la température agréable # le vieux pantalon doux qu'on sent à peine # la voix de l'auteur qu'on apprend, qu'on reconnaît, qu'on sait # nouveauté du processus, au début # petite inquiétude # toute petite, mais quand même # ça va fonctionner ? # tranquille chez moi # Lyon c'est loin # fonctionnement technique optimal, de moins en moins de suspens avant la connexion # le vide humain autour quand on écrit # pas de regard sur la feuille # que le mien # pas le souffle à côté # Des autres # De l'autre # De moi # Du groupe # d'un jus d'orange # jus de citron #silence # mon bureau # mes écouteurs # bulle de confidentialité # au loin le bruit de la rue # ce jus de citron déjà terminé # le temps arrêté # espace du temps # temporalité # mon espace intérieur # espace de mon bureau # ma petite installation # please ne pas me déranger # téléphone en silencieux # tchat # re-tchat # dehors # ici # une respiration # fluidité de mes pensées # sensations simples # apaisement # article publié juste à l'aube # enfin du temps # élasticité de ce temps posé # lumière du dehors # lampe juste à mes côtés # c'est tout calme # moi # # écran # seul devant # à l'écoute # y a quelqu'un ? # pas de réponses # je suis là # on ne m'entend pas # écrivons # réfléchir # découvrir # silence # et peur de se tromper # parfois il faut se lancer # bulle # dans nos bulles # sans sentir les autres # sourire ? # pas de réponse # pas d'interaction avec l'autre # enrichissement # plaisir de découvrir # plaisir de lire # écouter et entendre # avec envie # le désir # nous sommes comme des pièces de puzzle que nous essayons de rapprocher # ça ne colle pas # ça ne forme pas un tout # désunis #pas réjouissant en distanciel # devant l'ordi, fenêtre avec vue sur sommets enneigés # de nouvelles voix, de nouveaux visages en mosaïque # idéal séminaire, une tasse de thé, recroquevillée dans ma couverture # besoin de contact, besoin de voir les gens

sensation étrange du silence de l'écriture, à l'extérieur brouhaha du marché # écrire sans partager # resté concentré # tien, un chat sur la clavier. Des voix et des images jamais synchro / Stylo plume ou bille / Angoisse de l'écran vide / message chat, vite, j'entends mal / Yeux douloureux des heures passées devant l'écran / penser à rentrer les bûches/ J'ai oublié de couper mon téléphone portable...Des voix # nos voix # nos présences # une communauté # distendue # étendue # par-delà les circuits imprimés # les câbles et les fils # ce qui nous relie # ce qui nous subjugué # la lumière bleue de nos écrans # nos visages déformés # pixélisés # élidés # grésillements de nos voix # spectrales # entre les autoroutes # les canaux numériques # 360 000 km/s # mais le lointain # la persistance du lointain # la vie matérielle # déshumains désunis # le manque dans tout ça # le manque. Désolée Delphine, rien à envoyer. Shame on me ! Loin, trop loin, proche, si proche, ici, maintenant, ensemble, éloignés, debout, assis, à la table, au café, images, pensées, idées, échanges, construits, détruits, au calme, seule, ensemble, dans notre environnement, cloisonné, visio, techno, merdique, intéressant, craquelant, morcelé, intérêt, apprentissage, curiosité. Les doigts tremblent sur le clavier. Une joie d'être avec ses semblables ; ses semblables qui métaphorisent la démocratie de la parole. Mal au cœur de peur de mal écrire. Souffle entrecoupé de secousses de joie : oui, le théâtre survit malgré tout ! Mais quelle pénitence de passer à l'image derrière l'écran à la voix derrière le masque en classe. Masque qui mobilisent le corps en entier - écriture qui triture les mains hésitantes. Mal au ventre, mal au crâne, joie partout. On se voit à peine. On s'entend à peine. On se comprend toujours. On partage le même pain béni. La parole reste au-delà de la parole. Oh, Theuth qui inventa l'écriture ! Contre l'oubli, tu nous sauves de ce présent. Un présent qui n'en est pas un : car on ne jouit pas de découvrir un cadeau sous le sapin ; on jouit d'un partage à distance d'un même flot des mots. # ça va couper # Quand chacun coupe sa caméra, on touche à l'invisible # L'enfant ou l'enfance ? # ça nous échappe mais on n'en parle quand même. # Ça sonne faux. # La parlure, c'est la limite interne. Comme un mauvais doublage. # En REP+, quand les cœurs battent, la graphie saigne. # L'écriture est un pansement.

BIBLIOGRAPHIE DU SÉMINAIRE

AILLOUD-NICOLAS Catherine (sous la dir. de), Théâtre contemporain et jeune public, Avec En Lettres rouges de Maurice Yendt, CRDP de Lyon, 2003.

BEAUCHAMP Hélène, Les enfants et le jeu dramatique, Apprivoiser le théâtre, Bruxelles, De Boeck, 1984.

BERNANOCE, Marie, *Écrire et mettre en espace le théâtre* (Guide pédagogique), Ed. Delagrave / Scéren, 2003.

BERNANOCE Marie, A la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse, Montreuil, Editions Théâtrales/SCEREN, 2006.

BERNANOCE Marie, « L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution », in *Les Cahiers de Lire Ecrire à l'école*, Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants, Grenoble, CRDP de Grenoble, 2007, p. 121-135.

BERNANOCE Marie, « L'adaptation dans le théâtre jeunesse : contre « l'esthétique du débarras » in *Les Cahiers de Lire Ecrire à l'école*, L'adaptation, Grenoble, CRDP de Grenoble, 2008, p. 209-229.

BERNANOCE, Marie, Vers un théâtre contagieux Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse (volume 2), Editions Théâtrales, 2012.

BRILLANT-ANNEQUIN Anick, Marie BERNANOCE, *Enseigner le théâtre contemporain* Broché – 1 octobre 2009, Ed. Scéren, Théâtres et enfance : l'émergence d'un répertoire, Collection Théâtre Aujourd'hui ; éd. CNDP – Chasseneuil du Poitou (2003).

DELDIME Roger, Le Théâtre pour enfants : approches psychopédagogiques, sémantique et sémiologique, Bruxelles, De Boeck, 1976.

DURNEZ, Eric, Pourquoi j'écris du théâtre pour les jeunes spectateurs, Lansman Editeur, 2005.

LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix* (Presses Universitaires de Rennes, 2011)

LESOURD, Sibylle, *L'enfant au théâtre : Du spectateur au personnage (France, Italie)*, Editions Classiques Garnier, 2020

Du conte au théâtre avec la Compagnie Louis Brouillard - Joël Pommerat, DVD, SCEREN et la Maison du geste et de l'image, 2008

BOUDIER Marion *et.al*, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, L'Harmattan, 2014.

BOUDIER Marion, Avec Joël Pommerat, tome 2, *l'écriture de Ça ira (1) Fin de Louis*, Actes Sud-Papiers, coll. Apprendre, 2019

COLASSE Sarah, Michel Desmarests, THÉÂTRE (ET) JEUNE PUBLIC EN BELGIQUE FRANCOPHONE, Mémoires, analyses, enjeux, coll. Études théâtrales, n°6364 : https://www.editions-harmattan.fr/index.asp?navig=catalogue&obj=numero&no=52389&no_revue=924&razSqlClone=1

« Le théâtre pour les jeunes : histoire, répertoire et didactique. Perspectives pour le théâtre à l'école » : <http://mediatheque.seine-et-marne.fr/library/texte-conference-theatre>

BIBLIOGRAPHIE « THEATRE JEUNE PUBLIC » / CDDP MAYENNE :

<http://letheatre.laval.fr/public/actions/outils/pdfs/Les%20ouvrages%20incontournables%20-%20Theatre.pdf>

Théâtre pour l'Avenir, La Malette : <http://www.theatrepourlavenir.org/ressources/mallette-tpa.html>

REVUES

Poétiques du théâtre jeunesse, dir. Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors, série « Corps et voix », coll. « Etudes Littéraires », Presses Universitaires de l'Artois, 2017.

Entre théâtre et jeunesse, dir. Marie Bernanoce et Sandrine Le Pors, Recherches & Travaux, Grenoble, 2016.

ARTICLES

DARDAILLON, Sylvie, Le théâtre contemporain pour la jeunesse : à la rencontre d'une nouvelle théâtralité, *Synergies France* n°8 (2011), Université d'Orléans, IUFM Val de Loire.
<http://gerflint.fr/Base/France8/dardaillon.pdf>

RICHARD-PRINCIPALLI, Patricia, L'enfance en guerre au théâtre : l'exemple de Suzanne Lebeau, Laboratoire ESCOL Université de Paris-Est / Créteil-IUFM (2012). http://www.enfance-violence-exil.net/fichiers_sgc/Patricia_Richard.pdf

<https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/2012-n142-jeu077/>

TEXTES DRAMATIQUES

AMINTHE Julie, *Une famille aimante mérite de faire un bon repas*, Quartett.

BASTIEN Suzie, *Sucré Seize*, Lansman.

DANIS Daniel, *Pont de pierres et la peau d'images*, L'école des loisirs.

DORIN Philippe, *En attendant le petit poucet*, L'école des loisirs.

GALEA Claudine, *Fake*, Espaces 34.

GALEA Claudine, *Au bois*, Espaces 34.

GRANGEAT Simon, *Du Piment dans les yeux*, Les Solitaires intempestifs.

GRANGEAT Simon, *Comme si nous, l'assemblée des clairières*, Les Solitaires intempestifs.

GREIG David, *Lune Jaune*, Éditions théâtrales.

MOLINA Lola, *Troubles affectifs saisonniers*, Éditions théâtrales.

PAPIN Nathalie, *Yolé tam gué*, L'école des loisirs.

PY Olivier, *La jeune fille, le diable et le moulin*, L'école des loisirs.

PLACEY Evan, *Ces filles-là*, Éditions théâtrales.

PLACEY Evan, *Holloway Jones*, Éditions théâtrales.

TARTAR Luc, *S'embrasent*, Éditions théâtrales.

TARTAR Luc, *Roulez jeunesse !*, Lansman.

TARTAR Luc, *Trouver Grâce*, Lansman.