

Table des matières

INTRODUCTION	3
1 LE THÉÂTRE POUR ENFANTS	7
1.1 Un théâtre né récemment	8
1.2 Les enfants et le théâtre	15
2 LA CRÉATION DE SPECTACLES	22
2.1 Les compagnies	23
2.1.1 Un théâtre dépendant de son public	23
2.1.2 Un théâtre qui poursuit une démarche artistique propre	38
2.2 Contraintes de la création	44
2.2.1 Contraintes d'ordre pratique	44
2.2.2 Les contraintes administratives et budgétaires	46
2.3 Les textes et les auteurs	50
3 LA DIFFUSION	59
3.1 Les agences de diffusions comme l'agence Sine Qua Non	60
3.2 Les théâtres	61

3.2.1	La programmation	62
-------	----------------------------	----

INTRODUCTION

Les enfants de notre siècle sont un public auquel s'adressent différents genres, dans lesquels l'image possède une place très importante, tels la bande - dessinée, les dessins animés. Cependant, le théâtre, très productif pour les adultes, n'a commencé à s'adresser aux enfants que récemment.

Ce public a été maintenu dans l'ignorance de cet art, dont les acteurs et défenseurs sont des adultes. Or, aujourd'hui, la création de spectacles pour enfants est très foisonnante : de nombreuses compagnies choisissent de s'adresser à ce nouveau public. Nous analyserons donc l'émergence de cette création artistique particulière, et nous tenterons de savoir si cette création remplit bien ses deux objectifs globaux supposés : créer des spectacles de théâtre à part entière et correspondre au public enfants.

Le théâtre jeune public a connu diverses périodes de luttes acharnées pour pouvoir s'imposer dans un monde dominé par les adultes, en tant que création artistique de qualité et en tant qu'expression dramatique non censurée.

De multiples compagnies théâtrales se lancent dans l'aventure de la création de spectacles pour enfants. La forme de ces spectacles répond à l'appellation de théâtre : ils résultent donc à priori, d'un travail particulier d'une équipe de création. Nous analyserons donc ces démarches des compagnies théâtrales : d'un point de vue artistique et intellectuel. Afin de créer des spectacles "jeune public", des compagnies parviennent donc à trouver les moyens matériels et financiers pour cela. Nous nous intéresserons donc à ces contraintes que rencontrent les équipes de création.

Aujourd'hui, les pièces de théâtre écrites pour les enfants sont également nombreuses. L'écriture de ces œuvres correspond également à un travail particulier des auteurs dans le sens où ils s'adressent aux enfants. Ces textes sont aussi voués à être mis en scène et joués par des compagnies théâtrales. Nous étudierons également ce lien qui existe entre ces textes et les représentations théâtrales qui les mettent en scène.

Afin de pouvoir jouer devant un public, les compagnies doivent pouvoir être diffusées par des théâtres. De nombreux lieux de diffusion proposent des spectacles pour enfants dans leur programmation. Ces lieux de diffusion choisissent les compagnies programmées selon des critères particuliers qu'il est intéressant d'analyser. Nous étudierons l'exemple du théâtre Comédie de la Passerelle, situé à Paris, qui

propose des spectacles pour enfants et qui est sur le point de devenir un théâtre exclusivement jeune public.

Afin de réaliser ce mémoire, j'ai effectué des recherches dans les livres sur le théâtre et sur la psychologie infantile. En effet, il s'agissait d'abord de définir un sujet qui se compose de deux termes indissociables.

De plus, j'ai effectué des entretiens avec différents metteurs en scène, ou plus rarement, avec des chargés de communication des compagnies théâtrales jeune public. Pour cela, j'ai d'abord utilisé le fichier contacts de la Salle Braun de Metz. Puis, j'ai effectué des recherches de contacts de compagnies de théâtre jeune public sur Internet. Par la suite, j'ai pu bénéficier du fichier de contacts de compagnies qui avaient jouées au théâtre Comédie de la Passerelle à Paris, dans lequel j'ai effectué un stage de trois mois. Puis, afin de compléter ma recherche et de l'élargir davantage à des compagnies plus importantes et situées dans toute la France, j'ai contacté d'autres compagnies grâce au *Piccolo 2006-2007* : sorte d'annuaire jeune public de contacts de compagnies, de théâtres, de maisons d'édition, de festivals et de journalistes situés en France.

Je me suis également entretenue avec les personnes chargées de la communication des Agences de Diffusion de certaines compagnies jeunes public, afin d'apprendre précisément leur fonctionnement en terme de moyens de communication des spectacles des compagnies et en terme administratif : juridique et financier. Cependant, certaines compagnies n'ont pas répondu, ou étaient trop surchargées de travail pour pouvoir me consacrer de temps.

Afin de pouvoir m rendre compte de la création actuelle de spectacles pour enfants, j'ai également assisté à différents spectacles pour enfants : au théâtre Mon Désert à Nancy, au théâtre en Kit à Tomblaine, au théâtre Comédie de la Passerelle à Paris. J'ai également pris contact puis rencontré beaucoup d'auteurs de pièces de théâtre jeune public. Pour cela, j'ai contacté monsieur Pierre Banos de la maison d'édition Théâtrales puis madame Dominique Paquet des Ecrivains Associés de théâtre qui m'ont donné plusieurs contacts d'auteurs. Ensuite, j'ai envoyé plusieurs lettres et mails à plusieurs maisons d'édition : Théâtrales, Actes Sud Papiers, Lansman, La-fontaine, Retz, Mandarine, afin de rentrer en contact avec les différents auteurs de

théâtre pour enfants. J'ai pu en rencontrer ou m'entretenir par téléphone avec certains. Cependant, de d'autres auteurs n'ont pas répondu à ma demande.

J'ai utilisé ce que j'avais appris sur la diffusion de spectacles pour enfants au cours de mon stage et j'ai complété ces informations en contactant d'autres théâtres qui consacrent une partie de leur programmation au théâtre pour enfants.

Chapitre 1

LE THÉÂTRE POUR ENFANTS

1.1 Un théâtre né récemment

Le théâtre pour enfants a mis longtemps avant d'exister véritablement. Avant sa naissance, différentes tentatives isolées ou théories sur cet art ont existé. En effet, dans les années 1840, les enfants peuvent assister principalement à des spectacles d'ombres et de marionnettes¹. Les enfants se rendent alors au théâtre avec leurs parents pour voir les pièces pour adultes de l'époque, dans les théâtres des boulevards et ambulants ouverts à un large public. Cependant il n'existe que très peu de spectacles professionnels adressés aux enfants en particulier.

Les seuls spectacles pour enfants de l'époque, (les vaudevilles, opérettes ou les "féeries") sont produits essentiellement dans un but commercial et restent simplistes, sans aucune réflexion ou recherche artistique préalable².

Deux écrivains vont jouer un rôle important et permettre aux enfants et aux parents, de venir voir des spectacles qui s'adressent à eux. Ainsi, en 1874, Jules Verne adapte son *Tour du monde en 80 jours* au théâtre du Châtelet, avec une mise en scène et des décors grandioses et remporte un grand succès auprès du public. Puis, en 1907, Maurice Maeterlinck écrit *l'Oiseau bleu*, pièce de théâtre pour enfants qui sera jouée par la suite dans plusieurs théâtres d'Europe, dont à Paris au théâtre Réjane³.

Au XIXème siècle, le théâtre connaît une révolution, avec l'importance grandissante que prend le metteur en scène. La pièce dépend désormais de ses choix de vision de l'œuvre, du monde etc. Le théâtre devient alors plus philosophique, politique et social : puisque la mise en scène doit correspondre au résultat d'une réflexion intellectuelle.

C'est dans ce contexte qu'en 1933, Léon Chancerel, fait figure de pionnier du théâtre pour enfants⁴. En effet, il crée au sein du scoutisme français, la compagnie des Comédiens des Routiers, puis le théâtre de l'Oncle Sébastien, avec l'idée d'un théâtre

¹Maurice YENDT ; *Les ravisseurs d'enfants, Du théâtre et jeunes spectateurs* ; Actes Sud-Papiers ; Paris ; 1989 ; p. 21.

²Ibidem ; p. 22.

³Ibidem ; p. 23.

⁴Maurice YENDT ; *Les ravisseurs d'enfants, Du théâtre et jeunes spectateurs* ; Actes Sud-Papiers ; Paris ; 1989 ; p. 25.

pour la jeunesse dont les exigences s'inscriraient en opposition avec le théâtre bourgeois emphatique et déclamatoire de l'époque, en dépouillant la mise en scène et en retravaillant le jeu du comédien⁵. Ils élaborent également différentes études, dont la méthode de théâtre " Jeux dramatiques dans l'éducation". Il crée également, un centre dramatique et l'Association pour du théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse. Il travaille en collaboration avec Charles Dullin, engagé dans une lutte pour un théâtre en direction du jeune public, crée en 1928, le théâtre de l'Atelier, qui propose des spectacles pour enfants. En collaboration avec Charles Dullin, Louis Jouvet et Gaston Baty, et Goerges Pitoëff, il crée ce nouveau théâtre pour jeunes spectateurs.

En 1907, Stanislavsky, un grand metteur en scène de l'époque affirme : « Le théâtre pour enfants, c'est le théâtre pour adultes, en mieux...⁶. Cette phrase a provoqué un intérêt grandissant pour le théâtre jeune public et de nombreux metteurs en scène se mettent alors créer des spectacles pour les enfants⁷ ». En effet, avec cette phrase, est née l'idée d'un théâtre pour enfants idéal, correspondant à un public lui-même idéalisé, qui devait se démarquer radicalement des autres genres artistiques. Cette conception du théâtre jeune public a été néfaste au genre, parce que, justement, le théâtre jeune public, ne devait pas être perçu comme un genre " à part ", mais comme un genre artistique parmi d'autres. C'est à dire que si le désintérêt pour ce théâtre l'a empêché d'exister pendant une longue période, l'inverse : l'idéalisation de ce théâtre et l'assurance de ses créateurs, n'a pas joué en sa faveur.

Puis suit une période de débat sur ce théâtre, où peu à peu, l'idée qu'il doit être pédagogique et dans une certaine norme traditionnelle va s'imposer⁸. Dans ce contexte, les pouvoirs politiques ne soutiendront que les projets qui correspondent à cette infantilisation des plus jeunes. En effet, cette attitude correspond également à une peur des parents que leurs enfants ne soient soustrait à leur autorité, leur éducation par le théâtre. Ainsi, par exemple, on interdit de jouer devant des enfants *le joueur de flûte*, de Hamelin ou *Le poète de la plage* de Tennessee Williams. Ainsi,

⁵Claude MOLLARD et al. ; *Théâtres et enfance : l'émergence d'un répertoire* ; CNDP ; Paris ; 2003 ; p. 5.

⁶Ibidem p. 26.

⁷Ibidem p. 27.

⁸Ibidem p. 28-30

s'opposent alors les enseignants et pédagogues, alors considérés comme compétents et même spécialistes concernant les enfants et les artistes, considérés comme irresponsables de la cause enfantine et des spectacles qui peuvent leur " convenir ". Ainsi, pendant cette période, école et théâtre sont désormais en lien étroit et la création d'un véritable théâtre pour enfants disparaît peu à peu. Le théâtre étant utilisé par l'école, il devient une discipline scolaire à part entière. Ainsi, les enfants sont seulement invités à aller voir des spectacles de théâtre classique lors de " matinées scolaires ". A la fin des années 30, avec la montée des idéologies, ce théâtre scolaire se développe davantage et devient un moyen d'éduquer les enfants : de les manipuler dans le sens que souhaitent les adultes. Pédagogues et hommes politiques rivalisent pour chercher à dominer les enfants à leur façon.

A l'époque, excepté à Paris il existe très peu de théâtres en France et les spectacles présentés dans la capitales sont commerciaux ou bourgeois⁹.

Dans l'entre-deux guerres, en 1937, Jean Dasté tente de convaincre les politiciens de mettre en place des préfectures théâtrales en région, sans succès.

Devant cette pénurie de lieux de diffusions, sous le régime de Vichy, plusieurs troupes itinérantes encadrées par le gouvernement, par l'intermédiaire de l'association Jeune France, se rendent dans les villages français. André Clavé et Jean Vilar participent à une de ces troupes : la compagnie la Roulotte.

La même conception du théâtre pour enfants se poursuit dans les années cinquante, où le discours pédagogique prend possession de cet art, en France comme à l'étranger¹⁰.

En 1946, Jeanne Laurent, nommée sous directrice des spectacles et de la Musique aux Beaux-Arts lance la décentralisation théâtrale, développée sur plusieurs années, dans la volonté de créer des théâtres sur tout le territoire français et d'ammener les publics les plus larges à se rendre au théâtre. Six Centres Dramatiques Nationaux sont alors créés (celui de Colmar, le Théâtre National de Strasbourg, ou Comédie de l'Est en 1954, le Centre Dramatique National de Saint-Etienne, le Grenier Théâtre

⁹Encyclopedie Universalis 9 ; « décentralisation théâtrale. »

¹⁰Maurice YENDT ; *Les ravisseurs d'enfants, Du théâtre et jeunes spectateurs* ; Actes Sud-Papiers ; Paris ; 1989 ; p. 31.

de Toulouse, la Comédie de l'Ouest à Rennes et la Comédie du Sud-Est à Aix en Provence.

En 1954, André Malraux est nommé ministre de la culture dans ce nouveau ministère créé en même temps. La mise en scène contemporaine et les festivals se développent, notamment avec le cartel des quatre : Jean Dasté et Michel Saint-Denis et permet à l'art dramatique mais aussi à la danse d'être diffusés dans toute la France.

En même temps, André Malraux crée les Maisons de la Culture : environ une dizaine, dont certaines affiliées à des Centres Dramatiques Nationaux. Le ministère de la Culture accorde également une subvention à une dizaine de compagnies permanentes, qui rejoignent ensuite le réseau des CDN.

Grâce à cet élan, le théâtre pour enfants se renouvelle également et tente de nouvelles expériences artistiques. Dans cette période d'opulence et de reconnaissance de l'Etat, les compagnies pionnières créent un théâtre qui se veut désormais contemporain, qui rejette l'ancien avec l'auteur et le texte pour une découverte de l'improvisation et le mélange des genres comme la commedia dell'arte, la fable, le conte et l'intervention des enfants dans la création¹¹. Ce théâtre fait également évoluer les différents arts en faisant sortir la marionnette de son castelet et en utilisant la danse et les images scénographiées et non plus la pantomime et l'expression corporelle.

Cependant, en 1968, la vision élitiste de la culture de Malraux se heurte aux jeunes étudiants, qui commencent à manifester. Ceux-ci sont rejoints par certains comédiens, comme Julian Beck et des directeurs de théâtres et revendiquent notamment le fait que les Maisons de la Culture changent de statut, une augmentation des budgets de la culture répartis dans les différents théâtres de province, équilibrée par rapport à ceux des théâtres parisiens et une réforme de l'enseignement artistique. Les maisons de la culture connaissent un échec, leur développement est donc arrêté et certaines deviennent des théâtres municipaux, comme le théâtre de Caen et de Thonon, d'autres deviennent des MJC (Maison des Jeunes et de la Culture) comme à Firminy et d'autres ferment : comme celles de Châlon-sur-Saône et celle de Nevers.

¹¹Claude MOLLARD et al. ; *Théâtres et enfance : l'émergence d'un répertoire* ; CNDP ; Paris ; 2003 ; p. 14.

En 1972, Jacques Duhamel transforme les Maisons de la Culture en préfiguration et Centres d'Action Culturelle et crée pour les compléter, des Centres de Développement Culturel.

Dans les années soixante-dix, les idées de liberté d'expression et de prise en considération des minorités, dont les enfants font partie, apportent un renouveau au théâtre et à la création pour enfants¹². En effet, des sociologues comme Wiliam Reich, réclament l'émancipation artistique et intellectuelle des enfants. C'est l'époque où sont dénoncés les systèmes totalitaires et les sociétés capitalistes où l'enfant n'est perçu que comme un client potentiel que l'on peut manipuler. Ainsi, le rôle émancipateur du théâtre pour enfants est désormais pris en compte à sa juste valeur et les metteurs en scène qui souhaitent créer des spectacles nouveaux, possédant une qualité artistique et intellectuelle à part entière, sont peu à peu soutenus par les pouvoirs politiques.

Le théâtre pour enfants est alors considéré comme correspondant au remède " miracle " intellectuel et émotionnel qui peut résoudre tous les problèmes du théâtre qui voit son public diminuer, à cause de la concurrence de l'audiovisuel. Pour attirer ce public enfants, de nombreux spectacles sont créés. Mais, souvent, la qualité artistique de ces spectacles en pâtit et on généralise l'appellation de " théâtre jeune public ", alors que ces spectacles ressemblent davantage à des animations.

En mai 1969, Jean Vilar est le premier à introduire des pièces jeune public au festival d'Avignon¹³. En effet, il programme notamment : *Le Pêcheur d'images*, par le théâtre de la Clairière de Miguel Demuynck, *Le Pays du Soleil debout*, par le théâtre des Jeunes Années de Maurice Yendt et *l'Arbre sorcier, Jérôme et la tortue*, par le théâtre du Soleil D'Ariane Mnouchkine. Des artistes à part entière s'intéressent alors à ce public et lui destinent des spectacles, pensés, travaillés au même titre que les pièces pour adultes.

Puis en 1973, Jack Lang est nommé directeur du théâtre de Chaillot par Jacques Duhamel. Avec une volonté de renouveau accompagné de grands travaux de la salle,

¹²Ibidem ; p. 34-36.

¹³Fabienne DARGE et Catarina MERCURI ; *Le Monde* ; « Le grand théâtre se penche sur les petits » ; 22 décembre 2003.

il crée le théâtre National pour Enfants (TNE) : afin d'éveiller parmi les artistes la vocation de s'adresser au jeune public¹⁴. », et présentera notamment, *Vermeil comme le sang* de Claude Régy ou *Vendredi ou la vie sauvage* d'Antoine Vitez, *Princesse Turandot* de Lucian Pintilie, ou *Les Mignons et les guenons* de Tadeusz Kantor. Cependant lorsque Jack Lang quitte la direction du théâtre, en 1974, le TNE prend fin¹⁵. En 1975, Jack Lang crée également cinq Centres Dramatiques Nationaux dédiés à la création pour la jeunesse.

En 1991, les différents établissements culturels, qui possèdent des missions identiques, mais ne reçoivent pas les mêmes budgets, sont regroupés en un seul statut : celui de scènes nationales.

Ainsi, aujourd'hui, on compte cinq théâtres nationaux financés par l'Etat, dont les directeurs sont nommés par l'Etat et qui possèdent chacun une mission particulière. Ainsi, la Comédie française est en charge du répertoire théâtral, le Théâtre National de l'Odéon est devenu le Théâtre de l'Europe et doit accueillir des spectacles européens, le Théâtre de Chaillot possède une mission de théâtre populaire, le théâtre National de Strasbourg doit créer et diffuser des spectacles et le théâtre National de la Colline se consacre aux œuvres du XXème siècle.

Par ailleurs, il existe trente et un Centre Dramatiques Nationaux. Ils sont généralement dirigés par des metteurs en scène nommés par le Ministère de la Culture. Leurs missions et de créer, coproduire et accueillir les spectacles en s'adressant aux publics les plus larges sur un territoire assez large : une ville ou une région¹⁶.

Parmi ces CDN, trois seulement sont consacrés au jeune public : le Centre Dramatique National de Montreuil, le Théâtre Jeune Public de Strasbourg et le Théâtre Nouvelle Génération de Lyon.

De plus, il existe sept Centre Dramatiques Régionaux. Enfin, depuis 1994, l'Etat a accordé le label de Scènes conventionnées et théâtres missionnés à environ une soixantaine de lieux dont environ trois se consacrent au jeune public. De plus, il

¹⁴Claude MOLLARD et al. ; Théâtres et enfance : l'émergence d'un répertoire ; CNDP ; Paris ; 2003 ; p. 14.

¹⁵Encyclopédie Universalis 9.

¹⁶Site internet du théâtre de Sartrouville.

existe aujourd'hui un nombre très important de compagnies consacrées au jeune public, mais il est très difficile de le connaître, étant donné que personne n'a vraiment fait de recensement de celles-ci.

Récemment, des dates importantes jalonnent un début de reconnaissance du théâtre pour enfants, avec la création des Ecrivains Associés de Théâtre en 2000. Enfin, plus récemment, en 2003, la création du Molière de théâtre jeune public montre les prémises de la prise en compte et de la revalorisation de cet art.

1.2 Les enfants et le théâtre

Tout d'abord, l'appellation théâtre jeune public pose question dans le fait qu'elle juxtapose deux mots particuliers indissociables dans leur emploi. En effet, tout comme tous les arts qui s'adressent aux enfants, nous spécifions son public en particulier (tout comme la littérature jeunesse par exemple). Or l'importance de spécifier ce public correspond donc à considérer cet art comme différent par rapport au théâtre en général. En effet, lorsque nous parlons du théâtre pour adultes, nous ne spécifions pas son public. Au contraire, la mention théâtre jeune public se trouve partout : tout d'abord à côté de chaque spectacle programmé dans un théâtre (souvent, même, il est possible d'effectuer une recherche de spectacle par ce genre listé dans un menu déroulant. Il existe également un site internet consacré au théâtre jeune public (avec de nombreuses critiques de spectacles, des interviews d'auteurs et d'artistes, des listes de festivals, d'auteurs de référence etc.).

Or, comme l'explique Maurice Yendt, l'expression « "théâtre pour enfants" n'a aucune signification de caractère esthétique. Au même titre que l'expression "théâtre populaire" illustrée par Jean Vilar, elle désigne un public et non un genre théâtral différent. Le "théâtre pour enfants", cela veut dire des jeunes spectateurs face à du théâtre. C'est aussi simple que cela... et c'est extrêmement complexe puisqu'il s'agit d'abord de théâtre... ¹⁷ »

Malgré cette inexistence de genre qui lui correspondrait, nous employons ces termes. Cependant la signification d'un théâtre jeune public ou théâtre pour enfants, signifierait qu'il s'agit qu'un théâtre qui se met au service de son public en lui proposant des spectacles qui lui corresponde. Or il est vrai que le théâtre, plus encore que toute forme d'art, existe pour que son public puisse le voir en l'entendre. En effet, que serait une pièce de théâtre sans public dans la salle ? Dans sa création, la pièce de théâtre, en tant qu'oeuvre artistique, existe parce qu'une personne, souhaite partager son point de vue, ses sentiments avec d'autres personnes. Il s'agit donc pour les créateurs, d'une façon de se rapprocher des autres individus. En effet, selon la

¹⁷Maurice YENDT ; *Les ravisseurs d'enfants, Du théâtre et jeunes spectateurs* ; Actes Sud-Papiers ; Paris ; 1989 ; p. 5.

définition d'Anne Ubersfeld : Il suffit que des spectateurs assistent à un spectacle, que des acteurs jouent pour qu'il existe une représentation¹⁸. Il faut donc qu'il y ait « un rapport entre regardants et regardés, patriciens et spectateurs ». De même, selon la définition du Petit Robert, il s'agit d'un « art visant à représenter devant un public, selon les conventions qui ont varié avec les époques et les civilisations, une suite d'événements où sont engagés des êtres humains agissant et parlant. »¹⁹. Déjà au départ, la pièce de théâtre est construite en fonction des contemporains de l'auteur²⁰.

Cependant, comme le théâtre pour adultes ne spécifie pas qu'il s'adresse à tel ou tel public, on peut se demander pourquoi le théâtre pour enfants spécifie le sien.

Il existe deux façon d'expliquer cette spécificité. D'une part, on peut penser que c'est la particularité de ce public qui fait qu'on le mentionne. C'est d'une part parce que l'enfant n'a été pris en compte que récemment, et que nous souhaitons rappeler que désormais une forme de théâtre n'est créée que pour lui, puisque les révolutions de mai 68 l'ont pris en compte et érigé en petit roi. L'enfant au centre des préoccupations des parents, comme l'explique : ainsi, selon François de Singly au XXème siècle, « Les parents ne sont plus d'abord des individus appartenant à une génération précédente chargée de transmettre à la génération suivante les savoirs et les expériences accumulés. Ils sont désormais des individus chargés de décrypter, d'interpréter les besoins des enfants afin de les aider à devenir eux-mêmes. ²¹ ». De même, Bruno Bettelheim explique que les parents doivent aider leurs enfants à « devenir ce qu'il est en puissance, à épanouir ses potentialités »²². Autrement dit, les parents sont constamment à l'affût du bien être physique et moral de leurs enfants et le théâtre ferait partie des multiples activités proposées aux enfants par les parents. D'autre part, si on spécifie que cet art dramatique est pour jeune public, c'est donc pour considérer que ce théâtre est différent parce qu'il s'adresse au jeune public.

Mais, derrière cette création d'un théâtre jeune public, se cache surtout la ques-

¹⁸Anne UBERSFELD ; *Lire le théâtre II l'école du spectateur* ; Belin ; Paris ; 1996 ; p. 51.

¹⁹op. cit REY-DEBOVE et al. ; *Petit Robert* ; Paris ; 1972 ; p. 254.

²⁰Anne UBERSFELD ; *Lire le théâtre II l'école du spectateur* ; Belin ; Paris ; 1996 ; p. 51.

²¹Anne CHEMIN ; *Le Monde* ; « Entre enfance et adolescence ; 5 septembre 2006.

²²Bruno BETTELHEIM ; *Pour être des parents acceptables* ; Robert Laffont ; Paris ; 1987 ; p. 15.

tion de la signification de ces deux termes et de l'équivalence ou de la primauté de l'un par rapport à l'autre. En effet, nous tenterons de savoir si l'un est ammené à diriger l'autre ou pas. C'est surtout à cette question que nous tenterons de répondre dans ce mémoire. Nous tenterons également d'analyser ce rapport en critiquant quels peuvent être les avantages et les inconvénients de celui-ci pour les créateurs et leur oeuvre d'un côté et le public, de l'autre. En effet, il serait intéressant de savoir si ce public si important constitue une dynamique ou un frein à cette création et sous quels aspects.

On distingue plusieurs façons de nommer cet art : le théâtre jeune public et le théâtre pour enfants. Ces deux occurrences sont proches, mais une petite nuance les différencie.

Tout d'abord, il est clair que l'appellation théâtre jeune public est beaucoup plus générale que celle de théâtre pour enfants. Or c'est cette première appellation qui est la plus souvent employée parce qu'elle englobe un public beaucoup plus large. En effet, le théâtre jeune public peut s'adresser, selon les pièces de théâtre, aussi bien, aux enfants, qu'aux pré-adolescents ou aux adolescents. C'est pourquoi, dans les présentations de programmations des théâtres ou festival, la tranche d'âge ou l'âge minimum du spectateur de chaque pièce de théâtre sont souvent indiqués.

Dans ce mémoire, nous nous intéresserons plus précisément au théâtre pour enfants. En effet, l'enfant de la petite enfance jusqu'à douze ans environ, qui découvre la réalité dans laquelle nous vivons, n'a pas encore une grande expérience de la vie. Alors que le pré-adolescent et l'adolescent commence davantage à comprendre et à accepter la vie (même s'il connaît d'autres bouleversements intérieurs, davantage liés à la quête de son identité et de personne d'adulte en devenir). L'enfant voit le monde pour la première fois et c'est donc aussi de plus en plus à cette période que ses parents vont l'ammener au théâtre et qu'il va le découvrir. L'enfant va également découvrir un art avec ses différentes composantes : les acteurs, parfois les marionnettes, la mise en scène, le décor... Chaque spectacle propose un univers plus ou moins riche dans lequel l'enfant va pouvoir puiser. En effet, l'enfant a d'autant plus besoin de se construire une identité de spectateur, d'apprendre à connaître les codes de la

représentation théâtrale et d'apprendre à devenir un spectateur parmi d'autres. En effet, d'abord, la question du plaisir du spectateur enfant qui assiste à du spectacle vivant est très importante et celui-ci se construit petit à petit, par la confrontation avec des pièces de théâtre. La question du théâtre pour enfants pose également celle de l'importance de l'initiation des futurs Hommes dès leur plus jeune âge à un art. L'enfant doit pouvoir exprimer ses désirs de différentes façons artistiques (par la littérature, le dessin, la danse...) ²³. Aujourd'hui il est vrai que la plupart des enfants font de multiples activités extra scolaires pendant leur temps libre. Donc si l'enfant est le fruit de toute l'attention des adultes, la question de ce que peut lui apporter le théâtre, de la façon de lui amener à faire découvrir cet art est importante. En effet, nous sommes nombreux à n'avoir découvert le théâtre que bien après cette période de l'enfance. Mais ce droit de l'enfant au même titre que celui de l'adulte à accéder à des œuvres qui correspondent à un travail artistique exigeant c'est celui des générations futures. Notre société a considéré que l'enfant devait accéder à une éducation qui lui permette d'apprendre des disciplines nécessaires à son développement personnel et à son insertion dans la société. Cette école primaire, égalitaire pour tous, a vu le jour au XIX^{ème} siècle, après une longue période de projets révolutionnaires qui n'ont pas véritablement permis sa mise en pratique ²⁴. Si aujourd'hui, la bataille de l'instruction pour tous reste toujours critiquable, on peut tout de même constater qu'une majorité des enfants a accès à un enseignement de disciplines fondamentales. Si l'analyse de cet apprentissage scolaire ne concerne pas l'objet de notre analyse, l'absence de théâtre dans beaucoup de sorties scolaires et dans la vie de beaucoup d'enfants est importante. L'inscription du théâtre au centre de la vie des enfants comme une initiation d'un art et d'une pratique artistique changerait la donne. Le fait que l'appellation "théâtre jeune public" soit plus couramment utilisée et soit imposée comme une norme, s'explique tout simplement par le fait que cette appellation est la plus courte et donc plus pratique. L'abréviation TJP est employée couramment par beaucoup de professionnels du spectacle. Mais comme l'explique Maurice Yendt, le fait qu'on utilise le plus souvent "théâtre jeune public" est peut

²³Ibidem ; p. 31

²⁴Encyclopédie Universalis ; « école primaire ».

être également réducteur : parce que nous n’osons pas l’appeler théâtre pour enfants²⁵. Cela cacherait un manque de considération de l’enfant qui perdure encore à notre époque. Un théâtre s’adresserait à lui sans prendre le temps de le connaître et le considérer vraiment comme il est.

Comme l’explique Julian Beck, ce qui délimite l’art dramatique est la présence d’acteurs. Cependant ces acteurs peuvent se présenter sous différentes formes et jouer le rôle d’acteurs : « qu’ils soient de chair et d’os, de simples marionnettes ou ombres projetées²⁶ ». En effet, aujourd’hui, souvent, le théâtre pour enfants emprunte à différents arts. Les pièces mêlent souvent plusieurs genres comme : les marionnettes, les objets, les contes, les ombres, la musique et le cirque. Ainsi, nous verrons comment, au départ, il s’agissait de traiter en priorité du théâtre au sens strict du terme. Mais étant donné que les termes englobent aussi des formes d’art hybrides, nous nous sommes également intéressés aux différentes formes artistiques de ce théâtre. S’interroger sur ce mélange des arts qui caractérise le théâtre jeune public, c’est aussi se demander pourquoi et comment, contrairement au théâtre pour adultes, la création de formes hybrides ont vu le jour. Nous pouvons déjà définir ces formes comme novatrices dans le fait qu’elles décroissent les genres et permettent à ceux-ci de se répondre, de s’enrichir de l’un par rapport à l’autre. Elles permettent au spectateur de découvrir plusieurs arts scéniques en même temps. C’est peut être en ce sens que le genre du spectacle jeune public existe, parce qu’il propose par exemple des spectacles qui mêlent marionnettes et théâtre d’ombres, dans une grande harmonie.

D’autres part, nous nous sommes également intéressés aux spectacles dits ”tout publics”, parce qu’ils s’adressent aux publics enfants et adultes. Cette façon de s’intéresser aux deux publics rassemblés, est intéressante, plus difficile, mais aussi plus riche, puisqu’il exige donc d’ouvrir le spectacle à plusieurs niveaux d’interprétation, selon les âges, afin que chacun puisse y trouver son compte. D’ailleurs, un spectacle dit jeune public, peut s’adresser également au public adulte, tout comme un spectacle tout public peut parfois s’adresser davantage aux adultes qu’aux enfants. Ces termes théâtre jeune public et théâtre tout public sont donc à réviser, dans le sens où

²⁵Site internet de l’Association pour le théâtre de l’Enfance et de la Jeunesse.

²⁶Martin ESSLING ; *Anatomie de l’art dramatique* ; Buchet Chastel ; Paris ; 1979 ; p. 12.

chaque spectacle est différent et apporte sa propre définition de ces termes.

Il existe une différence entre le théâtre pour enfants et le théâtre joué par des enfants. En effet, dans le premier cas, des enfants assistent à une représentation d'art vivant, mais qui peut être jouée aujourd'hui le plus souvent par des adultes. L'intérêt était donc de se demander comment les adultes, c'est à dire des êtres qui ont atteint une certaine maturité intellectuelle et culturelle et un certain équilibre personnel, peuvent créer des spectacles pour enfants. Malgré ces différences importantes qui séparent les enfants et les adultes, il existe donc peut être une rencontre possible autour d'une œuvre d'art vivant aboutie à tous les niveaux (intellectuel, sensoriel...) ou, peut être, pour diverses raisons, cette rencontre autour d'une œuvre entre des êtres différents dans leurs stades de développement n'existait pas vraiment. Bien évidemment, intérieurement, il existe une contradiction entre la part adulte et l'enfant qui coexistent en chacun de nous, même si nous avons quelque peu oublié cette part d'enfance, pour assumer nos différentes responsabilités. Ainsi, l'adulte doit d'une part transmettre certaines valeurs, éduquer ou du moins guider les enfants afin qu'ils puissent apprendre à vivre avec les autres et qu'ils s'intègrent dans la société. Pour assumer cette responsabilité, l'adulte doit donc creuser un écart par rapport aux enfants. Alors malgré cette séparation, les adultes qui créent un spectacle pour enfants, va tenter ou pas de dépasser cette séparation qui existe par rapport à l'enfant en retrouvant leur part d'enfant, afin de pouvoir aller à la rencontre de ceux-ci et de leur faire découvrir l'art vivant. Cependant, ce partage du théâtre ne peut se faire qu'en connaissant les enfants parce que cette connaissance permet de les atteindre réellement. Or de nombreuses idées reçues et préjugés empêchent à l'adulte de percevoir l'enfant tel qu'il est et non tel que la société, c'est à dire le monde des adultes, le perçoit.

Si cette séparation existe, entre un théâtre par des enfants et un théâtre pour les enfants, postulons qu'il n'est pas impossible que parfois, l'un et l'autre puissent co-exister. Notre question principale étant quel est la meilleure façon de créer un théâtre pour enfants?, nous n'écarterons donc pas l'idée que, peut être, ce théâtre pour enfants pourrait inclure des enfants dans la création : c'est à dire dans le jeu d'acteur ou dans l'écriture. En effet, il est intéressant de se demander si les enfants eux-même

sont pris en compte, et sollicités dans leur élan créatif. Mais nous nous garderons également de considérer cette idée de façon simpliste, comme un raccourci un peu rapide, qui consisterait à croire que seuls les enfants peuvent créer des spectacles pour eux. Il s'agit au contraire de penser que, par une certaine collaboration créative, un rapprochement serait possible entre les enfants et les adultes.

Mais pour que cette relation s'inscrive dans un certain équilibre, positif à l'art vivant, il faut également que l'Etat reconnaisse cet art vivant tel qu'il est et accompagne l'intérêt et la prise en considération de ses qualités artistiques. Nous tenterons de savoir si cet art est reconnu à tous les niveaux : de la création, en passant par l'écriture jusqu'à la diffusion. En effet, si une réelle reconnaissance de l'importance du théâtre pour enfant se développe, accompagnée d'actions politiques concrètes en faveur de la création et de la diffusion de ce théâtre, le rapport de forces entre ce théâtre et son public d'enfants de l'autre côté ne sera pas le même. Sans affirmer que cet appui des pouvoirs publics soit indispensable à la création, c'est une politique en faveur de l'art vivant qui permettra peut être également d'encourager son développement et peut être, une fréquentation plus importante du public. Or cette reconnaissance est récente.

Chapitre 2

LA CRÉATION DE SPECTACLES

2.1 Les compagnies

2.1.1 Un théâtre dépendant de son public

L'importance de ce public enfant est observable dans différents aspects du spectacle vivant adressé à celui-ci. En effet, comme nous l'avons vu, la notion de théâtre pour enfants inclut l'idée que ce théâtre se met au service de son public, ce qui pose parfois problème dans sa création. Bien sûr ce ne sont pas les enfants qui ont décidé qu'un théâtre leur soit adressé et qui s'auto-mentionnent en parlant de cet art. Les enfants, (« infans » en grec : celui qui ne parle pas), sont dépendants des adultes et ce sont les adultes qui décident de ce qui doit les entourer et leur correspondre. Or, l'adulte a tendance à considérer le plus souvent que l'enfant doit être, selon les moments : éduqué et distrait. Donc si ce théâtre dit jeune public se plie à cette vision de l'enfant à ce stade du développement doit être soit éduqué soit distrait. En effet, tout d'abord, beaucoup de compagnies réalisent des spectacles dont les thèmes et les personnages appartiennent à un univers merveilleux. Cette importance de l'univers merveilleux correspond à une façon de considérer l'enfant comme étranger à la réalité, et qu'on doit préserver de celle-ci, en lui faisant croire que la réalité est principalement "rose", ludique. En effet, on peut se demander si maintenir l'enfant dans le rêve, ne correspond pas à une fausse conception de l'enfant, comme un être peu intelligent, voire innocent, qui ne vit pas dans le même monde que nous. Cette nostalgie de l'enfance comme un univers à part, coupé de celui des adultes a donc tendance à influencer sur les spectacles de ces compagnies qui cherchent essentiellement à distraire l'enfant. Ces spectacles suivent donc la ligne de ceux qui ont jalonné l'histoire du théâtre jeune public, avant que celui-ci ne devienne une création à part entière. Certains possèdent même un rapport très lointain avec la réalité. Ainsi, *L'ours et l'apprenti magicien* d'Olivier Guilbert narre l'histoire d'un ours qui souhaiterait devenir un grand magicien et qui va se tromper successivement, chaque fois qu'il tente d'embellir une jeune fille par la magie, la transformer en différents animaux comme l'ours et provoquer sa colère... Ce spectacle correspond davantage à une sorte de dessin-animé pauvre en sens, ou en émotions. Son seul but paraissant

de provoquer le rire des enfants.

Les pièces qui racontent un voyage initiatique de l'enfant, comme *Théo prince des pierres* de la compagnie Double D Productions ne proposent qu'une façon très symbolique et imagée de montrer un enfant qui construit son identité. En effet, dans cette histoire, il s'agit d'un enfant dont le père n'a confié que le royaume des pierres. Au cours d'une nuit il suit alors deux anges gardiens humoristiques, à travers diverses aventures, pour parvenir à rencontrer Merlin l'Enchanteur et se rendre compte que le royaume des pierres est important... Beaucoup de compagnies utilisent également les contes de Perrault ou de Grimm dans leurs spectacles, comme *La soupe aux contes de la fée Gudule* de Christelle Frigout ou *Le voyage de monsieur Ver* de la compagnie Les Trois Temps. Dans tous ces spectacles, le registre merveilleux domine. Si les contes abordent beaucoup de thèmes difficiles, ils font tous intervenir le merveilleux de façon prégnante afin que le héros puisse vaincre les différents obstacles et devienne heureux. De plus, souvent, dans ces spectacles, le côté plutôt sombre et cruel des vrais contes originaux est écarté, au profit de ce monde imaginaire beaucoup plus lisse. Or dans notre vie quotidienne nous savons que ce merveilleux, qui intervient dans beaucoup de contes, n'existe pas. Le problème est donc cette prégnance de l'imaginaire que les adultes associent forcément au monde de l'enfance et qui ne leur montre qu'une version parfois trop simple et facile de la réalité.

Cependant, plusieurs compagnies préfèrent ne pas s'en charger et laisser cette mission aux autres. De plus, certaines d'entre elles pensent qu'il existe des thèmes qui ne peuvent pas être traités devant les enfants en bas âge, comme la pornographie, l'homosexualité ou les drogues¹. En effet, selon ces compagnies, il faudrait se demander si on peut parler de ces sujets aux enfants, si ils sont assez âgés pour cela... Cet avis est lié à une conception artisanale du spectacle, qui doit correspondre à un produit et qui ne doit pas éduquer les enfants, mais leur plaire et les divertir². Plus rarement, ces compagnies pensent qu'il ne faut pas aborder ces thèmes du tout, parce qu'il faudrait respecter le droit des enfants à leur innocence.

L'accent est donc mis sur le divertissement par la découverte d'un univers visuel

¹Interview avec Simon Gleize des Greniers de Babouchka

²Interview de Yves Espagilières

imaginaire³. La Grande Bleue s'inspire de la Bande Dessinée et propose des spectacles riches en aventures. Afin de réaliser l'intrigue de *la véritable histoire de la petite souris et de la brosse à dents*, Yves Espagilière a appliqué le même principe que celui de la compagnie Dans les décors, de laquelle il a fait partie pendant plusieurs années. En effet, selon ce principe, il faut imaginer un héros positif dont on suit les aventures, en y ajoutant la transmission d'un message éducatif : celui du brossage des dents. Ainsi, ces compagnies se méprennent sur les enfants. En effet, contrairement à ce qu'affirme Yves Espagilière, les enfants ne sont pas innocents, parce que, comme nous l'avons expliqué, ils connaissent très tôt des souffrances, des difficultés et des questionnements qui les perturbent. Or, bien souvent, l'enfant ne parle pas de lui-même de ces sujets, parce qu'il n'ose pas et parce qu'il l'appréhende ou se sent gêné. Si il ne manque pas de se divertir quotidiennement par différentes activités ludiques, souvent, rien ni personne ne se charge vraiment ni de tenter de répondre à ses questions, ni de lui permettre de s'exprimer sur ce qu'il ressent... Si ces spectacles ne se définissent pas comme faisant partie du théâtre dans sa forme artistique et expressive, mais comme des produits qui amusent seulement les enfants, il est important que les enfants puissent donc voir de vraies pièces de théâtre à proprement parler.

Beaucoup de compagnies ne traitent pas de ces sujets plus graves, parcequ'elles ne s'en sentent pas capables⁴, ou parce que cela ne les intéresse pas et préfèrent aborder des sujets plus positifs⁵. Ces sujets sont souvent jugés délicats quant à la lourde responsabilité que représente la levée d'un ou de plusieurs tabous. Souvent ces artistes craignent également la réaction des autres adultes : comme les programmeurs, les parents et les enseignants principalement. Ainsi, d'une part, le problème se pose dans le sens où les compagnies qui rencontrent déjà des difficultés pour diffuser leurs spectacles, ne souhaitent pas rendre leur tâche de convaincre les différents théâtres et subventionneurs plus ardue, comme la compagnie du théâtre de l'Eclaircie, en rencontrant la frilosité des programmeurs et du public. Les petits

³Interview de la compagnie La Grande Bleue, de Simon Gleize la compagnie Les Greniers de Babouchka et d'Yves Espagilières

⁴Interviews des compagnies Jabron Rouge, Atirelarigot et de Christelle Frigout.

⁵Interview de la compagnie Sol Lucet Omnibus

devraient également être davantage préservés d'une façon trop frontale d'aborder ces thèmes, non préférable⁶.

Pour plusieurs compagnies, il existerait certains "ingrédients" nécessaires à la réussite d'un spectacle pour enfants : le rythme, les chansons, le divertissement... Ceux-ci permettraient en quelque sorte au spectacle vivant de continuer à concurrencer l'audiovisuel, qui possède une force énorme par rapport au théâtre. En effet, les enfants regardent la télévision directement chez eux et peuvent regarder un DVD, parfois jusqu'à le connaître par cœur. Tandis qu'il faut se déplacer pour se rendre au théâtre. En effet, il s'agit, pour certaines compagnies de tenter d'imiter quelque peu ce que les enfants peuvent voir à la télévision. En effet, il faut d'abord que ce spectacle soit accessibles aux enfants, c'est à dire que ceux-ci puissent comprendre le spectacle. Il faut également prendre en compte les différentes tranches d'âge auxquelles on s'adresse. Ainsi, plusieurs compagnies considèrent que les tout petits sont encore dans la découverte sensorielle, sonore et visuelle d'une atmosphère qui est souvent douce⁷. De plus, les petits de un à deux ans sont plutôt émerveillés par les images, la magie d'un spectacle. La création de spectacles qui s'adressent à ces enfants petits doit donc mettre l'accent sur cet univers visuel.

Ensuite, la question de la durée et du rythme de la mise en scène est primordiale car l'attention des enfants ne peut pas être maintenue longtemps : la durée idéale d'un spectacle serait de 30 minutes , les petits ne peuvent se concentrer pendant six minutes⁸. Il faut donc savoir renouveler cette attention par plusieurs changements qui se produisent sur scène, en suivant le rythme très rapide des mangas télévisuels auquel le public est largement habitué.

C'est l'écoute intérieure du rythme du spectacle, avec des moments où le tempo ralentit et des moments où il accélère, qui guide la compagnie Bruit qui court et qui lui a permis de réaliser certaines scènes très lentes⁹. La variation du rythme

⁶Interviews de compagnie des Trois Coups et la compagnie des Trois Temps

⁷Interviews de Frédérique Flanagan, actrice de la compagnie des Trois Coups, de Pascale Bastard, metteur en scène et marionnettiste de la compagnie Patachon, de Catherine Sohier actrice et metteur en scène de la compagnie Sol Lucet Omnibus et de Karine Laleu.

⁸Interview de Sylvie Baillon, metteur en scène de la compagnie Chés Panses Vertes.

⁹op. cit Interview de la compagnie Bruit qui court.

paraît également primordiale à cette compagnie Pour un spectacle pour les petits. Ces changements qui rythment le spectacle et qui permettent à l'attention de se renouveler peuvent donc concerner la lumière, ou l'arrivée d'un nouveau personnage sur scène, un changement de décor, un nouvel événement...

La présence de chansons reprises en chœur par les acteurs et les enfants est fréquente. Ainsi, dans le spectacle *La véritable histoire de la petite souris et de la brosse à dents* des chansons ponctuent le spectacle afin de transmettre ce message plus facilement : « le lundi je brosse mes dents, le mardi je brosse mes dents... ».

Il semble que l'intégration des chansons dans les spectacles jeune public corresponde à une mode, qui permettrait d'assurer un certain succès au spectacle. Les chansons présentes dans les comédies musicales et les dessins animés de Walt Disney par exemple, ont sans doute influencé le spectacle vivant. Ces chansons ponctuent également des spectacles de qualité, dont l'exigence et l'intelligence du propos et le travail artistique sont indéniables. Ainsi, celles-ci sont présentes dans les spectacles *D'où ou l'Odyssée rocambolesque et pittoresque de Boullerolle et Céleste*, et dans *Non mais je rêve!* de la compagnie Patachon. Elles participent à la magie et au mystère de ces spectacles et elles paraissent tout à fait bien intégrées, surtout dans *D'où*. En effet, dans ce spectacle, la chanson où les deux personnages apparaissent en silhouette, semble comme un hymne à la vie et à la parole. Le texte poétique de la chanson finale parle du temps, de la durée de chaque action. Elle développe le motif de la perception du temps et de notre façon de l'occuper et peut être aussi le thème de la durée de la vie. Ainsi, cette chanson est une œuvre à part entière, avec son mystère et sa polysémie. Au contraire, les chansons présentes dans les autres spectacles comme par exemple *Alice au pays des merveilles*, *Théo Prince des pierres* ou *Non mais je rêve!* ne sont pas des œuvres artistiques et n'apportent aucune réflexion, mais permettent simplement d'animer le spectacle. Le mélange de plusieurs arts dans un spectacle est également important, pour apporter une richesse artistique audio visuelle au spectateur enfant. En effet, ce choix des compagnies, de créer des spectacles qui mêlent plusieurs arts, correspond, en général, à un goût particulier et à une sensibilité artistique pour ces arts et qui permet de les faire découvrir et de partager avec les enfants. On peut se demander si ce choix ne cor-

respond pas à une autre façon de concurrencer l'audio-visuel. Lorsqu'on regarde les dessins-animés de Walt Disney, par exemple, la profusion d'images esthétiquement travaillées, qui suivent des mouvements souvent rapides, avec des chansons et des danses des personnages, crée un émerveillement du spectateur, presque hypnotique. Par exemple, dans l'extrait de *La Belle et la Bête*, dans lequel les chandeliers, la vaiselle, les torchons, les différents plateaux se mettent à vole et tourbillonner autour de la tête de Belle en chantant « C'est la fête » est comparable au rêve hallucinatoire de *Djumbo*, où les deux personnages voient des éléphants de couleurs danser, se multiplier ou fusionner devant eux. Ces scènes ne servent à rien dans l'évolution de l'histoire, mais créent un sentiment de bonheur chez le spectateur, comme s'il était en train de rêver.

Or le spectacle vivant, en réponse à ces avalanches d'images de l'audio-visuel, peut souvent tenter de créer également un émerveillement du spectateur, par la multiplication des arts mobilisés pour un spectacle. Mais l'art vivant, contrairement aux autres arts, se déroule devant le spectateur au présent. Cette force de l'art vivant réside donc dans cette communication humaine artistique entre des acteurs et un public, qui réagit au présent à un texte, au jeu des acteurs, aux changements de décors, aux lumières, aux costumes... Le spectacle vivant met en avant cette caractéristique différente par rapport à l'audio-visuel.

Enfin, de nombreux spectacles pour enfants jouent sur l'interactivité en demandant la participation des enfants. Ainsi, Nadège Dhoosche avec le spectacle *Dame Cerise au pays des saisons*, fait évoluer le spectacle avec le concours des enfants : ils donnent les noms des saisons et permettent à l'arbre de Dame Cerise de les connaître et donc de vivre¹⁰. Ainsi, les enfants réfléchissent sur les saisons et sur le temps qui se déroule de façon cyclique. Dans de nombreux spectacles, les acteurs s'adressent aux enfants directement et leur répondent. Dans *La véritable histoire de la petite souris et de la brosse à dents*, le personnage de la petite souris raconte toute son histoire face au public et permet à celui-ci de réagir aux différents événements qui lui adviennent. Au début du spectacle, la petite souris demande au public si il sait qui elle est, puis, plus tard, elle lui montre une dent cariée et lui demande s'il ne trouve pas

¹⁰Interview de Nadège Dhoosche de la compagnie Les Coureurs de toits.

que c'est horrible, etc. De même, lorsque les différentes marionnettes et personnages apparaissent derrière Alice, dans *Alice au pays des merveilles* de la compagnie du Palier, les spectateurs crient afin qu'elle se retourne et les voie.

Au contraire, peu de compagnies osent aborder des thèmes difficiles, comme la mort, la maladie, le divorce, la violence dans leurs spectacles. Souvent elles avouent ne pas ressentir l'envie d'aborder des thèmes qu'elles jugent tristes, comme la mort et leur préfèrent des sujets plus positifs, joyeux, comme la naissance¹¹

Parfois, certains sujets un peu moins difficiles sont abordés, comme les secrets et les déboires personnels (dans *Petits plis* du Fil rouge Théâtre, les peurs, comme dans *Des joues fraîches comme des coquelicots* du Fil rouge théâtre, ou dans *Non mais je rêve!* de la compagnie Patachon). Ainsi dans les spectacles comme *Non mais je rêve!*, comme *Léa et le royaume des rêves*, ou comme *La migration des dragons* de la compagnie le Théâtre de la Croisée, les monstres, sorcières sont tournés en ridicule, afin que les enfants n'en aient plus peur. En effet, dans *La migration des dragons*, la méchante sorcière qui veut détruire toute forme de vie tombe par terre et les enfants rient¹². De même, dans *Non mais je rêve!*, le personnage du noir, sorte d'oiseau de nuit, chante qu'il en a assez que personne ne l'aime, ce qui le rend amusant. De même, le personnage du loup est parodié dans *Faim de loup* de Laurent Rochut. Dans l'intrigue de ce spectacle, le loup est appelé à rencontrer la mère des trois petits cochons, celle des sept chevreux... et a peur d'elles¹³.

Le thème du combat de l'enfant contre des monstres est présent dans *Léa et le royaume des rêves*, comme dans *Non mais je rêve!*. Ainsi, ces spectacles expliquent le fait que contrairement à ce que disent les parents, ces cauchemars et personnages existent, mais qu'il faut apprendre à vivre avec eux¹⁴. Ce thème des peurs des enfants fait donc beaucoup moins l'objets d'auto censure.

Par le biais d'une fiction, comme une sorte de conte réinventé, un enfant construit son identité. Ainsi, dans *La migration des dragons*, un enfant orphelin rencontre un

¹¹Interviews de Catherine Sohier, metteur en scène de la compagnie Sol Lucet Omnibus et de Pascale Bastard, metteur en scène et marionnettiste de la compagnie Patachon.

¹²Interview de Sandrine Gianola, metteur en scène de la compagnie Théâtre de la Croisée.

¹³Interview de Laurent Rochut, metteur en scène de la compagnie Les Bonimenteurs.

¹⁴Interview de Sandrine Gianola de la compagnie Théâtre de la Croisée.

dragon et se demande d'où il vient. Grâce à l'amitié, il pourra vaincre la sorcière et se construire.

Le théâtre emmène à réfléchir sur des problèmes humains et de société et provoque la catharsis des émotions humaines. Par le théâtre, les enfants peuvent donc voir leurs peurs ou leurs problèmes représentés sur une scène. Cet art peut permettre aux enfants d'aborder des problèmes ou difficultés qu'ils vivent, sans pouvoir en parler avec leurs parents. Ainsi, le divorce ou la mort d'un proche, provoquent des souffrances qu'ils ne parviennent souvent pas à gérer et qui peuvent avoir des conséquences sur leur vie future.

De rares compagnies créent sur des sujets dits difficiles, engagées dans cette responsabilité, qu'elles considèrent comme un devoir à l'égard des enfants. En effet, elles ont compris que les enfants vivent des souffrances et des problèmes quotidiens et que le monde qui les entoure ne les épargne pas dans ce tout ce qu'il comporte de plus dur : la violence des autres enfants, les disputes, la solitude... L'enfant en bas âge, particulièrement de trois à six ans, en pleine période œdipienne, est fragilisé par des émotions et des questionnements multiples sur différents sujets comme les différences sexuelles. Ces sujets rejoignent des interrogations plus générales comme sur la façon de concevoir les bébés et leur façon de naître, ou sur le couple et sur l'amour en général. En effet, durant cette période, l'enfant va connaître des angoisses de castration, où, se rendant compte notamment que les filles ne possèdent pas de pénis, il va, soit, pour le garçon, craindre de perdre son sexe, soit pour la fille, devoir faire le deuil de ce sexe qu'elles n'auront jamais. Chacun des deux parvient à surmonter cette période difficile en s'identifiant chacun au parent du même sexe puis en désirant le remplacer auprès du parent du sexe opposé. Les enfants croient alors également que leurs parents sont omnipotents et qu'ils peuvent décider du sexe de leurs enfants, en punissant certains garçons par la castration et en en faisant des filles.

Certaines compagnies considèrent qu'elles se doivent d'aborder ces sujets afin de tenter de permettre aux enfants de mieux les accepter. Le théâtre permet justement de pouvoir parler de thèmes tabous, de s'exprimer sur des sujets qui ne le sont pas dans la vie.

Si quelques spectacles abordent ces thèmes plus délicats, ceux-ci s'adressent en majorité à public enfant âgé de un à six ans sont très peu nombreux. En effet, il semble que les adultes préfèrent protéger l'enfant petit (qui n'a pas encore atteint "l'âge de raison").

Cependant, parmi les exceptions, on trouve notamment le spectacle *L'histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* de la compagnie Les Trois Coups, adapté de l'album de Christian Bruel et Anne Brozellec. Ce spectacle a rencontré une grande réticence des spectateurs adultes, quelque peu choqués qu'on aborde ce thème. Ainsi, cette histoire, qui aborde un sujet tabou : la part de féminin et de masculin qui coexistent en chacun de nous et peut être aussi la part d'hétérosexuel et d'homosexuel, dérange les adultes. C'est pourquoi, ils tentent d'empêcher l'expression de ces interrogations qui perturbent tous les enfants à partir de trois ans. En effet, beaucoup d'adultes ne souhaitent ni voir ni entendre l'idée que le corps d'un enfant est sexué, qu'il possède une sexualité qui se construit durant l'enfance (de trois à six ans) et que cette identité sexuelle physique et psychologique le perturbe psychologiquement. D'autre part, ce spectacle dérangeait les adultes parce qu'il montrait des parents qui ne comprennent pas leur enfant. Celui-ci ne se comporte pas comme ses parents le souhaiteraient. Ces parents faillissent en quelque sorte à leur rôle de parents, en l'empêchant de vivre et de s'épanouir comme il le souhaiterait.

Le sujet de la guerre est très rarement abordé devant les enfants petits. Les spectacle de la compagnie Créature *Flon Flon et Musette*, adapté de l'album d'Elzbieta, aborde ce sujet grave. En effet, l'auteur de cet album explique « traiter de la guerre je le fais non par sadisme ou par goût du morbide mais pour donner des outils qui permettent un tout petit peu, de penser l'impensable, plutôt que de le fantasmer¹⁵ ». Dans ce spectacle de marionnettes, un enfant lapin, flonflon, joue tous les jours avec sa camarade, Musette près d'une rivière. Mais lorsque la guerre éclate, la rivière se transforme en haie de ronces il lui est interdit de jouer avec Musette, parce que celle-ci se trouve de l'autre côté de la guerre. Odile Brisset, la metteur en scène souhaite créer des spectacles pour répondre aux questions des enfants. En effet, petite, elle trouvait souvent ces réponses dans l'art et aujourd'hui, elle réalise les spectacles

¹⁵Site internet de la compagnie Créature.

qu'elle aurait souhaité voir quand elle était enfant¹⁶.

Or les adultes sont souvent perplexes pour savoir comment répondre à certaines questions des enfants, ce qui est normal. Que répondre à un enfant qui demande ce qu'est la guerre ? Par le biais d'une fiction tout à fait réaliste, excepté le fait qu'il s'agisse de lapins et non de personnages à figure humaine, l'écrivain et le metteur en scène abordent ce sujet, sans détours, avec des images et de mots crus. En effet, on peut voir l'ombre d'un avion, des des canons miniatures et un lapin qui n'a plus qu'une jambe dans un décor de ruines sur fond rouge¹⁷. De plus les mots de révolte du petit lapin de l'enfant ces horreurs sont clairs et émouvants : « Où est la guerre ? Je vais lui dire d'enlever cette haie d'épines, je vais lui dire de partir ! ». Ce spectacle s'adresse aux enfants « à partir de quatre ans » (bien qu'il soit annoncé un « spectacle tout public ») et permet donc aux petits d'y assister, ce qui fait de lui une exception. Des sujets originaux et contemporains sont parfois traités, comme celui de la quête d'un homme qui veut voir la mer et se heurte aux législations, dans le spectacle *La mer en pointillés*, de la compagnie Bouffou Théâtre, qui a reçu le premier prix au Molière jeune public en 2007 et qui s'adresse à des enfants à partir de trois ans. Ainsi, à travers le récit d'un homme ordinaire, les Hommes que nous sommes peuvent se reconnaître. En effet, qui n'a pas fait des rêves ou des projets qui n'ont pas pu être réalisés, à cause de différents obstacles qui les empêchaient ? La création de spectacles pour enfants paraît elle-même concernée par cette difficulté¹⁸... Les enfants peuvent également se sentir concernés à fortiori, parce qu'ils ne sont pas encore en mesure de pouvoir diriger leur vie, d'être indépendants et de faire ce qu'ils souhaitent. Ce spectacle a également rencontré des difficultés vis à vis du public adulte, qui pensait qu'il ne s'agissait pas d'un sujet de spectacle qui puisse s'adresser à des enfants en bas âge¹⁹...

Beaucoup de spectacles sur ces sujets plus graves s'adressent à des enfants plus âgés. Ainsi, par exemple, la compagnie Gueules Kassées a créé le spectacle *Le pont de pierres et la peau d'images*, à partir du livre de Daniel Danis sur la guerre, mais

¹⁶Interview d'Odile Brisset de la compagnie Créature.

¹⁷vidéo de *Fonflon et Musette* du site internet de la compagnie Créature.

¹⁸Site internet de la compagnie Bouffou Théâtre.

¹⁹Interview de Fabienne Galula.

a restreint son public à des enfants d'un minimum d'âge de sept ans. De même, le spectacle de *Poil de Carotte* de la compagnie Voix Public, adapté du livre de Jules Renart qui s'adresse aux enfants à partir de sept ans et qui aborde la maltraitance, la souffrance d'un enfant. En effet, celui-ci n'est pas aimé par sa mère et il ne cesse de subir des propos et des ordres cruels de sa part. Si tous les enfants ne connaissent pas une situation aussi difficile que celle du personnage de Poil de carotte et même s'ils sont aimés par leurs parents, la plupart d'entre eux se font disputer par leur mère et par leurs parents en général et parfois à tort, sans qu'ils puissent l'expliquer. Ainsi, comme souvent, une compagnie ose traiter d'un thème dit "difficile", qui parle aux enfants de ce qu'ils vivent, mais restreint son public en spécifiant que ce spectacle ne doit s'adresser qu'aux enfants à partir de sept ans. Ainsi, les adultes empêchent les enfants plus jeunes de voir ce spectacle, alors qu'il les concerne tout autant, si ce n'est davantage...

Les spectacles qui traitent de la guerre ou de l'esclavage s'adressent également le plus souvent à des enfants d'un âge minimum de sept ans. Ainsi, le spectacle *Des papillons sous les pas* de la compagnie Cap rêvé, adapté du livre de Jean Cagnard, narre l'histoire de deux enfants au Tibet, qui fuient l'occupation chinoise et cherchent un endroit rêvé pour y vivre heureux.

De même, les spectacles de la compagnie Tro-Héol, qui abordent tous des thèmes d'actualité, originaux et intéressants, s'adressent en majorité à des enfants à partir de sept ans, excepté un spectacle qui s'adresse à des enfants d'un âge minimum de six ans. Or, deux des spectacles de cette compagnie abordent le thème de la différence et de la folie. En effet, le spectacle *La mano*, narre l'histoire d'un homme qui se coupe la main et qui s'en fait en greffer une autre. Il commence alors à délirer et à parler à sa main, avec qui il engage un combat.

Le spectacle *Le menier hurlant* aborde également le thème de la marginalité, puisqu'il s'agit d'un menier qui exprime sa souffrance due à des contrariétés en hurlant à la lune dans les bois et qui n'est pas accepté par les autres villageois.

Le spectacle *Artik*, tout comme *La mano*, s'inspire d'un fait divers et narre l'histoire d'un bateau prisonnier des glaces et de son capitaine, qui va se lancer désespérément à la recherche d'une terre et de nourriture.

Ainsi, ces spectacles vibrent de cette réalité dont ils s'inspirent : nous questionnent, nous interpellent, même si il s'agit de personnages et de situations que nous n'avons pas connues et ne connaissons sans doute jamais. Mais cette conversation d'un homme avec sa main (dans *La Mano*) : prisonnier de lui-même et qui ne se connaît jamais vraiment, puisqu'il aime et rejette en même temps cette main qui fait pourtant partie de lui, tout comme cet homme perdu et sans ressources sur la glace, (dans *Artik*) nous ressemblent et nous tendent un miroir sur nous-même. Ainsi, pourquoi priverait-on également les enfants de cette réalité, de ces personnages qui nous révèlent tant sur le monde et sur nous-mêmes ? Bien sûr, chaque spectateur possède sa propre réception et sa propre interprétation du spectacle, qu'il soit adulte ou enfant. Comme nous l'avons expliqué auparavant, si l'enfant ne comprend pas vraiment toute la portée du spectacle, il pourra tout de même en comprendre une partie, qui lui donnera une certaine vision du monde et des Hommes.

Ainsi, le spectacle *Sale clown*, de la compagnie Motus, qui s'adresse à des enfants de dix ans au minimum et traite de la violence et du rejet des êtres humains par rapport à un être qu'ils jugent comme un intrus. Alors que ce sujet concerne tous les enfants, parce qu'ils vivent cette violence avec les autres enfants quotidiennement, pratiquement aucune compagnie n'ose montrer cette violence, avant que l'enfant n'ait atteint un certain âge, comme si le petit enfant, dès le début de sa vie, n'était pas violent...

La mention "tout public" s'ajoute souvent aux restrictions d'âges dans la présentation de nombreux autres spectacles, qui traitent des mêmes sujets, comme une protection des artistes, par rapport aux publics. En effet, puisque ce terme de tout public désigne les adultes et les enfants de façon égale, la responsabilité d'emmener ou non des enfants à un spectacle tout public peut être ainsi déchargée sur les parents. En effet, par exemple, le spectacle *Des joues fraîches comme des coquelicots*, s'adresse au tout public, à partir de sept ans. De même, le spectacle *Flonfon et Musette* s'adresse au tout public à partir de quatre ans.

La notion d'apprentissage des enfants par le biais du divertissement est également importante pour beaucoup de compagnies. Le théâtre correspondrait donc à un prolongement de l'école, où l'enfant serait à nouveau dans la position de l'élève à qui

l'on transmet des connaissances et des valeurs particulières. Le théâtre serait même encore plus efficace pour apprendre ces notions, puisqu'il peut mêler ces apprentissages à un divertissement. Ce théâtre correspondrait donc une fois de plus, à une façon de façonner l'enfant à l'image de ce que les parents et la société souhaite les voir devenir : des êtres responsables, bien polis, respectueux etc., afin qu'à terme, ils puissent s'incérer dans la société, comme des petits "soldats". Cette portée éducative et scolaire des spectacles font la joie des parents et de l'école, puisqu'ils appuyent leurs rôles. De même, comme nous avons pu nous en rendre compte, l'influence de l'école s'est imposée dans le théâtre jeune public pendant longtemps. Il est donc à penser qu'il existe encore beaucoup de spectacles qui suivent ce schéma. En effet, les spectacles *Tounoir Toubanc* de la compagnie Gazelle : (*Tounoirtoubanc au fil du temps*, *Tounoirtoubanc au pays des couleurs* et *le festin de Tounoirtoubanc*) abordent notamment le thème de la tolérance, en montrant l'entraide de deux personnages au caractère et au physique très différents.

Parfois, la portée éducative du spectacle s'affiche. C'est le cas de *La véritable Histoire de la petite Souris et de la Brosse à dents* de Yves Espargillière, dont le but est d'apprendre aux enfants à se brosser les dents, tout en les divertissant par le biais d'une fiction. En effet, il s'agit de l'histoire de la première rencontre de la petite souris et d'une dent cariée, qui va fabriquer le remède à ce fléau : la brosse à dents. Ainsi, le spectacle *Tounoirtoubanc au fil du temps* correspond à une réflexion autour du temps, dans ses différents aspects. En effet, les deux personnages qui souhaitent partir en voyage en Egypte, vont au grenier pour chercher une carte et vont découvrir tous les objets qui permettent de mesurer le temps écoulé : un métronome, un sablier, un rouet, un réveil...

Il s'agit également parfois de proposer un langage complexe aux enfants avec des mots qu'ils ne connaissent pas. Ainsi dans *Tounoirtoubanc au fil du temps*, les comédiennes n'ont pas hésité à employer des mots scientifiques comme métronome ou planisphère.

Dans *la véritable histoire de la petite souris et de la brosse à dents*, le vocabulaire est également complexe. Il correspond à un souci de précision langagière importante pour le metteur en scène. Par exemple, les mots « gobelet dépressif, ou « médicaments

sinistres », sont plutôt complexes pour des enfants, mais correspondent à l'idée précise que le metteur en scène veut communiquer, d'un enfant en détresse, qui souffre à cause de ses caries.

Une rencontre entre les artistes et les spectateurs qui permette de parler des sujets abordé après le spectacle est importante²⁰. Le talent des artistes et le bon accompagnement des enfants spectateurs sont primordiaux lorsqu'on aborde des sujets graves. En effet, une discussion permet parfois de mieux permettre que les enfants puissent parler de ce qu'ils ont vu, de leurs émotions, de leurs peurs et accentue donc l'effet du spectacle.

Une autre limite réside dans le façon de traiter de ces thèmes. Plusieurs compagnies partagent l'avis qu'il faut que le spectacle se termine sur une note positive, d'espoir²¹. En effet, une fin heureuse transmet l'idée que la vie est belle et vaut la peine d'être vécue malgré les difficultés, les souffrances que celle-ci nous apporte.

Le Fil Rouge Théâtre comme la compagnie Médiane mêlent plusieurs thèmes dans leurs spectacles²². En effet, dans le spectacle *Valse Mathilda*, il s'agit de familles donc des naissances, des vies et des morts des différents protagonistes. De même, les spectacles du Fil Rouge traitent du bonheur et du malheur, tout comme de la vie et de la mort. En effet, selon Eve Ledig, tous ces thèmes sont liés et indissociables. « C'est parce que nous savons que nous allons mourir que nous jouissons de la vie et nous profitons d'autant plus du bonheur parce que nous avons connu le malheur »²³. Selon ces compagnies, il s'agit donc d'aborder ces thèmes au milieu de tous les autres, parce qu'ils font partie de la vie, mais il ne faut pas que les enfants en sortent désespérés, au contraire...

Pour certaines compagnies, l'avis du public compte tellement que ses remarques peuvent influencer sur le spectacle en lui-même. Même si une modification radicale du spectacle est rare, cette relation de dépendance est claire entre des artistes qui doutent beaucoup trop de leurs choix et qui sont prêts à modifier le spectacle pour le

²⁰Interview de Laurent Rochut

²¹Interviews de la compagnie Créature ou Le Fil Rouge

²²Interviews des compagnies Fil Rouge Théâtre et de la compagnie Médiane

²³Interview d'Eve Ledig de la compagnie Le Fil Rouge Théâtre

rendre plaisant. C'est dire l'importance que parents, enseignants ou autres personnes prennent dans une démarche artistique. En effet, le danger serait de réaliser des spectacles "à la carte", d'autant plus formatés pas la vision de ce qui doit être représenté sur scène devant des enfants, selon certains individus extérieurs à la démarche artistique de départ. Ainsi, suite aux demandes du public, la compagnie les Trois Temps a ajouté une scène de réconciliation entre les parents et les enfants à la fin de *L'Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*²⁴. En effet, selon le public, il semblait important que le spectacle se termine bien et que, malgré les difficultés de compréhension entre parents et enfants, ceux-ci trouvent un terrain d'entente. Cette fin correspondait davantage à une morale qui plaisait davantage aux parents et la compagnie a fini par partager ce point de vue. Cette modification pose la question de la censure exercée par un public, puisque, au départ, dans l'album, Julie parvient justement à se construire en quittant ses parents. En effet, la réconciliation est absente de l'album, parce que les parents ne sont dépeints comme des personnes qui ne sont pas à l'écoute de l'enfant et qui ne le comprennent pas et cette vision déplaisait aux parents parce qu'elle les renvoie à la réalité, un reflet d'eux-même qu'ils ne souhaitent pas voir. De plus, une autre forme d'influence faite par le spectateur peut concerner la forme. Si les compagnies interrogées semblent ne pas trop s'y plier, on sent tout de même une certaine pression des parents pour que le spectacle corresponde encore davantage au divertissement composé des différents ingrédients que nous avons pu décrire. Ces demandes montrent que les parents sont également dans ce leurre par rapport à leurs enfants, que celui-ci doit être divertit avec le plus d'effets, de techniques possible. Cependant, par exemple, la demande d'ajout de chansons, ou d'autres morceaux musicaux, n'ont pas été suivies par les compagnies Grenier de Babouchka²⁵ et la Grande Bleue²⁶. En effet, les spectacles *Arbustins et Crapaudine* et *Merlin l'Enchanteur*, ne comportent pas de chanson, parce que la compagnie Grenier de Babouchka possède une formation plutôt théâtrale et portée sur les arts du cirque. La chanson ne faisant pas partie de leur univers, contrairement aux demandes des spectateurs adultes, le metteur en scène a supprimé la chanson finale, qui n'était pas

²⁴Interview de la compagnie les Trois Temps.

²⁵Interview de Simon Gleize de la compagnie Grenier de Babouchka.

²⁶Interview de Jean-Baptiste Lombard de la compagnie la Grande Bleue.

cohérente avec le reste du spectacle.

2.1.2 Un théâtre qui poursuit une démarche artistique propre

Découverte des textes et musiques

Cependant, beaucoup de spectacles dans lesquels l'univers merveilleux est également présent, proposent un divertissement intelligent, non dénué d'un certain intérêt. Parfois, il peut s'agir d'un moyen de parodier un conte, comme *Gretel*, de Véronique Balme, où l'histoire du conte est renversée et où la sorcière oblige Gretel à faire un régime. De même, la parodie *Blanche Neige etc.* de Laurent Rochut, représente l'héroïne du conte de Grimm de façon plus réaliste, imparfaite, puisqu'elle ressent de la jalousie pour sa belle-mère. Cette parodie correspond à réactualiser des histoires connues, ces parodies rendent ces personnages imparfaits plus proches des personnes réelles, accentuent certains défauts et provoquent la réflexion.

Certaines compagnies cherchent à faire découvrir un livre peu connu aux enfants. Ces compagnies considèrent donc qu'il est intéressant que l'enfant puisse connaître d'autres intrigues plus originales, afin de diversifier la création qui leur est adressée et afin de leur montrer qu'il existe d'autres histoires intéressantes et belles que celles qu'ils connaissent. Ainsi, *Loup noir* de Jean Siesling, choisi par la compagnie Théâtre2, est un conte qui n'a jamais été édité. De même, l'intrigue du spectacle *L'histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* de la compagnie Les Trois Temps est issue d'un livre qui n'était plus édité. La compagnie avait donc souhaité pallier ce manque et l'adapter au théâtre²⁷.

D'autres livres, peu connus, sont choisis pour leur qualité littéraire ou pour la profondeur de la réflexion philosophique qu'ils peuvent susciter, comme *Ani-maux*, adaptation du livre d'Alberto Moravia, dont les contes servent d'avertissements en montrant les travers dans lesquels l'Homme peut tomber²⁸. L'idée générale du conte de *Micromégas* intéressait la compagnie Motus, même si il a servi de point de départ à l'invention de *l'Armoire à bobards*. En effet, ce conte narre l'histoire d'une petite fille

²⁷Interview d'Emilie West de la compagnie les Trois Coups.

²⁸Interview de Philippe Naas de la compagnie En Attendant

qui doit ranger son armoire et se demande si, sur les autres planètes, les habitants rangent également leur armoire. Afin de le découvrir, elle part en voyage dans l'univers. Le propos général du conte a été retenu : c'est à dire que rien n'est petit et rien n'est grand dans l'univers, qui est lui-même organisé, tout comme une armoire de chambre d'enfants²⁹...

D'autres compagnies imaginent leurs propres spectacles à partir de thèmes qui leur tiennent à cœur. Frédérique Flanagan de la compagnie Trois coup a imaginé *les Trois cadeaux de Lisette* à partir des thèmes qui lui semblaient en relation directe avec les problèmes quotidiens rencontrés par les enfants, parfois sous la forme de petites fables inventées, où les personnages et les situations imaginaires représentent et racontent des situations réelles, vécues par les enfants dans lesquelles ils peuvent se reconnaître.³⁰ Ainsi, l'un des contes raconte comment un épouvantail se fait habiller par les autres animaux. Cette situation de dépendance par rapport aux adultes est également vécue par les enfants. La notion d'entraide est également traitée dans un des contes des *Trois cadeaux de Lisette* de Frédérique Flanagan : où des nuages font venir la pluie pour un crapeau.

Le rythme

Certaines rares compagnies osent ralentir le rythme d'un spectacle pour provoquer la réflexion des petits spectateurs. En effet, selon Odile Brisset de la compagnie Médiane, les enfants peuvent tout à fait contempler longtemps un décor, une scène et être très attentifs, même s'il ne se passe rien sur scène³¹. Avec le spectacle *Poucette*, elle a cherché à ralentir le rythme du spectacle afin d'emmener les enfants à penser, à rêver et à porter un autre regard sur le monde. Il est vrai que les enfants peuvent être très observateurs et curieux du monde qui les entoure et sont parfois capables de regarder une fourmi pendant longtemps. Si le travail artistique et le propos du spectacle sont suffisamment aboutis, l'attention des enfants peut donc se maintenir longtemps, même sur une scène qui n'évolue pas. L'expérience de cette compagnie a

²⁹Interview de Armelle Déprés, metteur en scène de la compagnie Motus.

³⁰Interview avec Frédérique Flanagan de la compagnie les Trois Coups

³¹Interview d'Odile Brisset de la compagnie Médiane

prouvé que l'adulte se trompait beaucoup sur les capacités d'attention de l'enfant, en craignant son agitation si on l'emmenait davantage à contempler qu'à se divertir et donc à une démarche davantage adulte. La démarche originale de cette compagnie correspond à cette façon de se démarquer de l'audio-visuel en proposant une relation totalement différente au spectateur de théâtre.

Simplicité des décors et des costumes

▷ *Les décors*

La plupart des spectacles proposent des scénographies qui correspondent presque toujours à une réflexion d'ensemble, une signification globale du spectacle. En effet, la cohérence esthétique de l'ensemble est pensée, ainsi que la façon de représenter un univers. L'histoire de la mise en scène a conduit les grands scénographes contemporains à vider la scène d'un trop plein d'objets et de décors. Ceux-ci ont également influencé le théâtre jeune public. C'est pourquoi c'est ce choix esthétique que partagent les compagnies les plus petites comme les plus importantes et reconnues. En effet, par exemple, la compagnie Chés Panses Vertes, préfère travailler avec une grammaire scénographique réduite³². Ainsi, dans *Madame t'es vieille*, lors de la scène où le petit garçon rencontre la vieille dame, une simple poupée en tissu et à taille humaine se trouve sur une chaise en osier, avec un comédien derrière elle.

Souvent, cette nudité scénique, est recherchée afin que les enfants puissent être davantage libres d'imaginer ce qu'ils souhaitent à partir de celle-ci. Il s'agit donc d'un travail sur l'épure pour laisser de la place à l'histoire et que le spectateur puisse les compléter. Ainsi, par exemple, dans le spectacle *Ani-Maux* de la compagnie En attendant le décor est uniquement constitué de draps posés sur le sol et superposés afin que chacun symbolise les différents lieux : comme le bleu, pour la mer, etc³³ (cf. Annexe n°). De même, le théâtre2 l'Acte a conçu un simple arc de cercle en tulle noir, à l'intérieur duquel déambulent les personnages, pour le spectacle *Loup Noir*.

Quant aux spectacles de cirque, bien entendu, leur décors se réduisent à quelques

³²Interview d'Odile Brisset, metteur en scène de la compagnie Chés Panses Vertes

³³Interview de Jean-Philippe Naas, metteur en scène de la compagnie En attendant.

éléments³⁴ Ainsi, dans cette économie, chaque éléments ajouté sur scène doit apporter sa signification au spectacle. C'est notamment le cas du théâtre d'objets, où bien entendu, les objets sont réduits à l'essentiel. Ainsi, Frédérique Flanagan de la compagnie Les Trois Coups explique qu'elle aime les spectacles dans lesquels il n'y a pas de décors³⁵. Ce goût pour la nudité scénique se retrouve donc dans *D'où ou l'Odyssée rocambolesque et pittoresque de Boulerolle et Céleste*, puisque, seuls certains éléments ponctuent le spectacle : tels : un bocal avec un coeur et des tuyaux, qui symbolisent les veines, l'arrosoir avec une graine, qui représente le développement du bébé, les ballons et la pompe, qui symbolisent les poumons et les développement de l'appareil respiratoire, à la fin, l'envol final avec deux morceaux de tissus que l'air fait voler.

De même, dans *Flon Flon et Musette*, il semble logique que le thème de la guerre, dévastatrice, emmène à davantage d'épuration en terme de scénographie.

Cependant, certains spectacles font exception à cette règle, puisque l'un des anciens spectacles de la compagnie Créature : *Poucette*, se veut davantage baroque, avec de multiples éléments scéniques³⁶³⁷. Les nombreuses aventures de *Poucette* dans le conte, ont amené Odile Brisset à choisir des décors plus importants, plus complexes.

Ainsi, la plupart des décors suivent des choix esthétiques d'ensembles, en rapport avec le propos du spectacle.

Cependant, certaines compagnies ne suivent pas forcément ce principe. Ainsi, par exemple, la compagnie Tro-Héol, a choisit, dans un de ses spectacles, de présenter deux personnages marionnettes, censés être des répliques, avec des esthétiques très différentes.

▷ *Les costumes*

Les costumes suivent parfois ce choix de simplicité. Par exemple, pour le spectacle *Ani-maux* de la compagnie En attendant, où les personnages portaient des

³⁴Interviews de la compagnie Zab et Pat, de la compagnie Sol Lucet Omnibus et de Karine Laleu.

³⁵Interview de Frédérique Flanagan de la compagnie les Trois Coups.

³⁶Interview d'Odile Brisset de la compagnie Créature

³⁷Site internet de la compagnie Créature.

vêtements évoquant la tenue du soir, se voulaient, tout comme les décors, neutres, afin que les spectateurs puissent imaginer ce qu'ils souhaitent. De même, dans le spectacle *Loup noir* de la compagnie Théâtre2 l'Acte, la neutralité et la simplicité caractérise les costumes des personnages du loup : vêtu d'un simple costume chic avec cravate rouge et du prince, qui porte un simple pantalon mi-mollet et un tee-shirt³⁸.

De même, dans le spectacle *Le voyage de monsieur Ver*, la compagnie Théâtre de la Croisée avait choisi des costumes noirs pour les narratrices, dont la manipulatrice de la marionnette du ver fait partie³⁹.

Les personnages sont souvent caricaturés et stylisés, par leurs costumes, dans différents spectacles. Ainsi, dans *L'armoire à bobards* de la compagnie Motus, le personnage de la mère est plus une figure qu'un personnage et celui de la fille, avec des couettes avec des brins bleu et de fils de métal dans les cheveux⁴⁰(Cf. Annexe).

De même, les personnages des parents dans *L'histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, sont représentés par deux portants avec chacun un costume d'homme pour le père et un costume de femme pour la mère, dans lesquels les acteurs passaient leur bras.

De même, les différents personnages issus du monde merveilleux du ciel du *Voyage de monsieur ver*, sont caractérisés par un costume particulier qui permet de faire croire au spectateur que ces différentes entités sont vivantes, sans que ces costumes correspondent à la forme de ce qu'ils représentent⁴¹. En effet, par exemple, le personnage du nuage possède un costume blanc avec des arceaux en-dessous, le personnage du vent est vêtu d'un blouson qui se retourne, avec des éclairs dessinés dessus.

Les costumes, tout comme les décors, doivent suivre des contraintes de temps et de budget des compagnies. Ainsi, dans certaines compagnies les acteurs réalisent eux-même leurs costumes. Ceux-ci sont parfois pris dans une réserve de costumes de départ de la compagnie⁴², ou parfois, ils sont achetés dans les marchés aux frippes,

³⁸Interview de la compagnie Théâtre2 l'Acte

³⁹Interview de Emilie Wiest, comédienne de la compagnie les Trois Temps

⁴⁰Interview d'Armeele Déprés de la compagnie Motus.

⁴¹Interview de Emilie Wiest de la compagnie les Trois Coups.

⁴²Interview de la compagnie Théâtre2 l'Acte.

comme pour les costumes les moins élaborés du spectacle *Trappes à trucs*⁴³.

▷ *L'éclairage*

Souvent, l'éclairage sert à mettre en valeur différents éléments scéniques, comme les marionnettes,⁴⁴ ou les acteurs⁴⁵, ou les deux⁴⁶. En effet, cette compagnie connaît une contrainte liée à la présence d'acteurs et des marionnettes sur scène, ce qui demande à la compagnie de travailler à plusieurs échelles différentes afin de mettre en valeur les marionnettes ou les acteurs selon les moments du spectacle.

D'autres spectacles ont intégré un travail d'éclairages vraiment important, qui ajoute une dimension supplémentaire au spectacle. En effet, dans *L'histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, différentes zones d'éclairage sont délimitées et attribuées à chacun des personnages du spectacle et s'allument au moment où celui-ci intervient : la mère, le père, Julie et l'ombre⁴⁷.

Cependant, les grandes compagnies, plus reconnues, ne jouent souvent pas dans les écoles et préfèrent emmener les enfants à se rendre au théâtre. Ce choix les décharge donc de cette contrainte particulière et leur permet de travailler en profondeur artistiquement l'éclairage, avec davantage de libertés.

Le travail de mise en scène est différent selon les compagnies ou les spectacles et selon les choix artistiques de chacune. En effet, comme nous l'avons vu, certaines compagnies choisissent d'adapter un roman et doivent donc choisir les passages de l'histoire qui seront gardés tout en restituant toute la dramaturgie. Étant donné qu'un spectacle ne doit pas dépasser une certaine durée, la compagnie Voix Public a ainsi rencontré des difficultés pour l'adaptation de *Niels Holgerson*, dont l'intrigue est riche en péripéties⁴⁸.

Souvent, le travail des personnages se fait d'abord en improvisation⁴⁹. Ainsi, pour *L'histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, il a fallu que la comédienne cherche

⁴³Interview de Stéphane Lefranc de la compagnie Funambule.

⁴⁴Interview de la compagnie Zab et Pat.

⁴⁵Interview de de la compagnie A Tirelarigot.

⁴⁶Interview de la compagnie Chés Panses Vertes.

⁴⁷Interview de Emilie Wiest, comédienne de la compagnie les Trois Temps

⁴⁸Interview de Hugo Musella, directeur d'acteurs de la compagnie Voix Public.

⁴⁹Interview d'Emilie Wiest de la compagnie Les Tois Temps et de Véronique Balme metteur en scène de la compagnie Be Goody

avec l'aide de Maud Ivanoff, une façon de jouer le personnage de Julie : une petite fille de huit ans, de façon à la rendre crédible.

Souvent la metteur en scène permet de révéler ce personnage à l'acteur. L'improvisation est alors utilisée si l'acteur ressent un blocage, afin que celui-ci puisse vraiment incarner le personnage en l'interprétant pleinement⁵⁰.

D'autres compagnies travaillent dans une grande précision du jeu de l'acteur, où peu de place est laissée à l'improvisation. En effet, le jeu doit alors suivre une grande rigueur afin de restituer l'enchaînement psychologique du personnage. Ainsi, la comédienne qui joue le personnage de la souris dans *la véritable histoire de la petite souris et de la brosse à dents*, doit suivre l'enchaînement psychologique des éctions et des émotions du personnage. Ainsi, lorsque la petite souris se cogne, il faut donc d'abord qu'elle montre qu'elle ressent de la douleur, puis qu'elle se plaigne, puis qu'elle s'énerve contre cette dent.

2.2 Contraintes de la création

2.2.1 Contraintes d'ordre pratique

Les décors

Une des raisons qui pousse les compagnies à réaliser des décors simples et légers, est d'ordre pratique. En effet, un décor doit être facilement transportable en voiture ou en métro, selon le mode de transport emprunté par la compagnie et adaptable à différents lieux⁵¹.

En effet, ces compagnies sont limitées au niveau des choix artistiques des décors par cette contrainte pratique. Ainsi, la compagnie Gazelle souhaitait situer le spectacle *Tou noir Tou blanc au fil du temps* dans un grenier⁵². Cependant, un grenier se caractérise pas un espace rempli de nombreux objets et de meubles qui ne servent

⁵⁰Interview de Véronique Balme, metteur en scène de la compagnie Be Goody

⁵¹Interviews de Théâtre2 l'Acte, la compagnie Funambule, la compagnie Jabron Rouge, la compagnie Gazelle et Véronique Balme.

⁵²Interview de Florence Legouis, comédienne de la compagnie Gazelle

plus, ou qui nous encombrant. Or le budget de la compagnie ne lui permettait pas d'acheter des décors onéreux, ni de pouvoir transporter des décors volumineux, puisqu' elle ne dispose que d'une voiture pour assurer ce transport. C'est pourquoi la décoratrice a trouvé l'idée de réaliser un décor composé de différents cartons, sur lesquels étaient dessinés les différents objets du grenier. Ceux-ci comportaient donc l'avantage important de se plier, de ne pas prendre beaucoup de place et, une fois dépliés, de donner cette impression de remplissage de la pièce recherché.

De plus, si parfois, l'une de ces contraintes ne sont pas prises en compte, le résultat artistique esthétique du décor en pâtit. Ainsi, les décors de *Frankenstein* de Véronique Balme, constitués d'un livre sur lequel différents éléments devaient apparaître en volume, a été mal conçu, trop lourd et trop fragile. En effet, lors de la conception, les décoratrices, non habituées à réaliser un tel travail, n'ont pas intégré son rangement pratique. Celui-ci a donc dû être découpé en deux, ce qui l'a fragilisé davantage.

De même, ce côté pratique avait obligé Christelle Frigout à réaliser des décors pliables et transportables dans le métro, mais qui n'étaient pas d'une qualité suffisante, selon le metteur en scène Pascal Paris, qui a revu cette scénographie entièrement. Mais cette réalisation de nouveaux décors a compris la construction d'une boîte dans laquelle le décor pourrait rentrer et qui devait être de dimensions telles que ceux-ci puissent rentrer dans le coffre d'une voiture.

Les costumes suivent aussi ces contraintes budgétaires et de temps. Par exemple, le temps a manqué à Véronique Balme pour la réalisation des costumes modernes de *Frankenstein*. Elle souhaiterait les refaire, mais, en même temps, ils donnent au spectacle un côté bon marché qui correspond bien à cette comédie.

Les éclairages

Le travail d'éclairages est différent selon les compagnies. Cependant, toutes les compagnies qui jouent dans différents lieux, comme les écoles, les centres de loisirs, doivent tenir compte de l'équipement matériel des différents lieux dans lesquels elles vont jouer les spectacles. En effet, dans les écoles, les compagnies ne disposent pas de matériel d'éclairage et la salle ne permet souvent pas de réaliser le noir complet.

Cela peu poser problème, lorsque ce noir est indispensable, comme dans le spectacle *Tou noir Tou blanc au fil du temps*, qui se passe dans un grenier et qui demandait le noir au début, afin d'installer un mystère supplémentaire.

Certaines choisissent donc de ne pas réaliser de création lumières, comme le Théâtre2 l'Acte ou de ne réaliser qu'un éclairage qui ne sera pas indispensable au spectacle, afin de ne pas en être dépendant,⁵³.

Ainsi, les fiches techniques fixées par ces compagnies au niveau de l'éclairage, sont rarement respectées comme pour Nadège Dhooshe, qui avait intégré une création lumières dans son spectacles : *Dame Cerise au pays des saisons*, avec un travail d'ombres chinoises et des couleurs différentes pour chaque saison⁵⁴. De même, Karine Laleu adapte sa fiche technique aux possibilités des lieux pour *Flip et Flop*. Parfois, les compagnies amènent leurs propres projecteurs dans les lieux, comme la compagnie Sol Lucet Omnibus⁵⁵.

2.2.2 Les contraintes administratives et budgétaires

D'une manière générale, les compagnies rencontrent des difficultés liées au manque de budget. En effet, la plupart des compagnies ne sont pas subventionnées. Cependant, parfois, elles bénéficient de l'aide de certaines mairies, qui leur prêtent un lieu de répétition gratuit (comme la mairie de Romainville pour la compagnie des Trois Coups⁵⁶), ou qui leur fournissent gratuitement un bureau de travail avec tout le matériel (comme la ville d'Issy les Moulineaux qui a permis à la compagnie des Trois Temps⁵⁷), de travailler dans la MJC ou de jouer dans un lieu en récupérant seulement la recette (pour la mairie de Noisiel pour Karine Laleu et le comédiens avec qui elle travaillait⁵⁸).

⁵³Interview de Laurent Rochut metteur en scène de la compagnie Bonimenteurs, de Stéphane Lefranc comdien et metteur en scène de la compagnie Funambule, metteur en scène de la compagnie la Grande Bleue et de Simon Gleize, metteur en scène de la compagnie les Greniers de Babouchka

⁵⁴Interview de Nadège Dhoosche, comédienne de la compagnie les Coureurs de toits.

⁵⁵Interview de Catherine Sohier la compagnie Sol Lucet Omnibus.

⁵⁶Interview de Frédérique Flanagan comédienne de la compagnie les Tois Coups

⁵⁷Interview d'Emilie Wiest de la compagnie les Trois Temps

⁵⁸Interview de Karine Laleu.

En effet, il semble d'autant plus difficile à des compagnies situées en région parisienne d'en obtenir, étant donné le nombre de compagnies situées dans cette région. Ainsi, la compagnie Gazelle a sollicité la DRAC plusieurs fois, sans succès, puisque la conseillère au théâtre ne s'est pas déplacée pour voir le spectacle⁵⁹.

Les compagnies qui se trouvent dans d'autres régions, dans lesquelles on compte un nombre peu important de compagnies jeune public, parviennent davantage à être aidées. Ainsi, la compagnie Tro-Héol a pu commencer à être remarquée et à bénéficier d'aides des collectivités à partir du moment où elle s'est déplacée dans la région du Finistère⁶⁰. En effet, cette compagnie reçoit aujourd'hui assez d'argent pour payer une partie des répétitions et pour se consacrer entièrement à la compagnie.

Ainsi, souvent les compagnies choisissent de s'installer en région parisienne parce que de nombreux lieux de diffusion s'y trouvent, ainsi que tous les médias, mais la concurrence y est également plus importante.

Les subventions des petites compagnies sont soit inexistantes le plus souvent, soit peu importantes. Ainsi la compagnie Grande Bleue reçoit 1500 euros de la part du département de l'Hérault, pour un petit spectacle acheté⁶¹.

La compagnie Bruit qui court a fait l'expérience de l'influence de la présence de connaissances qui pouvaient les défendre dans les comités de choix d'offre de subventions⁶². En effet, lorsqu'une personne pouvait les défendre dans un des comités, la compagnie recevait une subvention, en général de 8000 euros, soit de la DRAC, soit de la région, selon si la personne se trouve dans l'un ou l'autre des comités.

D'autres compagnies ont acquis une reconnaissance artistique et sont parfois subventionnées, soit ponctuellement soit régulièrement. Ainsi, la compagnie Skappa est aidée régulièrement et ponctuellement sur certaines créations⁶³. En effet, en plus d'une subvention régulière de 15000 euros accordée par la DRAC pour le spectacle *In 1 et 2*, la compagnie a reçu environ 6000 euros de la ville de Marseille. De plus, elle reçoit 9000 euros du département et 9000 euros de la région tous les ans mais

⁵⁹Interview de Florence Legouis de la compagnie Gazelle

⁶⁰Interview de Martial Anton, metteur en scène de la compagnie Tro-Héol.

⁶¹Interview de la compagnie La Grande Bleue.

⁶²Interview de la compagnie Bruit qui Court.

⁶³Interview d'Anne Maguet, chargée de production de la compagnie Skappa.

utilisées à un tiers au fonctionnement et à deux tiers à la création.

La compagnie Médiane reçoit ainsi environ 135 000 euros de subventions (de la part des différentes collectivités territoriales et s'autofinance à hauteur de 85000 euros⁶⁴. Quant à la compagnie Chés Panses Vertes, elle est conventionnée par l'Etat et par la région d'Amien métropole et ces subventions de la compagnies représentent cinquante cinq pour cent du budget, tandis que les ventes de spectacles correspondent à quarante cinq pour cent du budget de 400 000 euros par an de la compagnie.

De plus, parfois, elles bénéficient de résidences proposées par les lieux dans lesquels elles créent leur spectacle, ainsi, que tout le matériel et le personnel dont elles ont besoin. Ainsi, par exemple, la compagnie Fil Rouge Théâtre s'est vue proposer une résidence par le théâtre Antoine Vitez d'Ivry la compagnie Skappa est implantée depuis plusieurs années à la Friche La Belle de Mai à Marseille.

Afin de pouvoir payer les décors de leurs premiers spectacles, les compagnies utilisent souvent leurs propres économies, ou s'endettent même parfois. Certaines font appel à un producteur, comme Karine Laleu qui a bénéficié de l'aide de Pt'it Peste Production pour le spectacle *Frankenstein*⁶⁵. Cependant, ce moyen rend la compagnie dépendante de l'agence de production à laquelle elle est liée. En effet, si la compagnie souhaite ensuite se désengager de l'agence à laquelle elle est affiliée, elle doit racheter les frais de production à l'agence, afin de pouvoir continuer à jouer ce spectacle.

Au contraire, les compagnies plus importantes bénéficient de pré achats ou production de leurs spectacles par des structures de diffusion avant leur création. Dans ce cas, le budget du spectacle est donc clairement assuré dès le départ et les conditions de création sont donc beaucoup plus sereines et confortables pour ces compagnies⁶⁶. Ainsi, la compagnie Fil Rouge Théâtre a bénéficié de 30 000 euros pour la création de *Des joues fraîches comme des coquelicots*.

Ces compagnies ne connaissent évidemment pas les mêmes conditions de travail.

⁶⁴Interview de Catherine Sombsthay, metteur en scène de la compagnie Médiane.

⁶⁵Intervi de Karine Laleu, comédienne et metteur en scène.

⁶⁶Interviews des compagnies Chés Panses Vertes, Skappa, Médiane, Créature et Le Fil Rouge Théâtre

En effet, d'une part, les petites compagnies rencontrent de grandes difficultés liées au manque de temps, lui même dû au manque de personnel à l'administration, à la communication ou à la diffusion. Elles sont souvent peu disponibles et peu compétentes pour réaliser leur propre communication et diffusion, ne trouvent pas et/ou ne peuvent pas engager et payer une personne qui puisse effectuer cette tâche. C'est pourquoi, ce travail ne peut souvent pas être effectué régulièrement comme il le devrait, avec des relances téléphoniques constantes. Les spectacles de ces compagnies sont donc peu diffusés, ce qui conduit parfois à l'arrêt de l'activité d'une compagnie⁶⁷.

Au contraire, les compagnies plus importantes qui ont acquis une reconnaissance artistique et budgétaire des collectivités territoriales, peuvent souvent compter sur une équipe plus importante, avec une personne engagée pour chacune des tâches générales de la compagnie. Ainsi, la compagnie Chés Panses Vertes se compose d'un administrateur, d'un chargé de production et de diffusion, d'un attaché de projet et de communication et d'un secrétaire comptable⁶⁸.

Les ventes de spectacles ne se font pas non plus de la même manière. En effet, la majorité des petites compagnies vend son spectacle à un prix entre 900 et 1500 euros. Cependant, elles acceptent souvent de baisser ces tarifs, lorsqu'elles jouent dans des lieux comme les écoles, mais essayent de multiplier les représentations. Ainsi, la compagnie Trois Temps, qui vend son spectacle *L'histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* 1200 euros, a accepté de le vendre 500 euros pour les écoles.

Tandis que les plus grandes compagnies vendent leur spectacle beaucoup plus cher et n'ont pas à faire de concessions quant au tarif, étant donné qu'elles ne jouent que dans des lieux qui ont les moyens de les rémunérer et de les accueillir. Ainsi, par exemple, la compagnie Créature vend ses spectacles entre 1200 et 1500 euros et la compagnie Chés Panses Vertes vend ses spectacles entre 1300 et 6500 euros selon les spectacles⁶⁹.

Beaucoup de comédiens des compagnies exercent souvent d'autres professions,

⁶⁷Interview de Sandrine Gianola de la compagnie du Théâtre de la Croisée)

⁶⁸Interview de Sylvie Baillon de la compagnie Chés Panses Vertes.

⁶⁹Interview d'Odile Brisset de la compagnie Créature.

dans le milieu artistique afin de pouvoir survivre et afin de pouvoir comptabiliser assez d'heures de travail par mois, pour être intermittents⁷⁰ et beaucoup de comédiens et metteurs en scène travaillent dans plusieurs compagnies⁷¹. Ainsi, par exemple, Yves Espagilière accepte différents rôles de comédiens ou figurants dans les opéras. De même, Simon Gleize explique également que la compagnie n'est qu'une activité supplémentaire, mais que chacun des comédiens de la compagnie les Greniers de Babouchka est pris par différents engagements et joue dans des pièces de théâtre ou des publicités diverses.

On a donc affaire à une économie à deux vitesses, avec beaucoup de petites compagnies et certaines compagnies très importantes. Pour pallier aux difficultés des petites compagnies, il faudrait peut être qu'elles s'organisent autrement, en réfléchissant davantage à un moyen de créer dans de meilleures conditions. En effet, au départ, il semble préférable de créer un spectacle lorsqu'on possède vraiment assez d'argent pour le faire et pour se consacrer entièrement à ce travail artistique. De plus les compagnies gagneraient peut être à se fédérer davantage, afin de réunir des budgets plus conséquents et des équipes plus efficaces : en mettant en commun un chargé de communication, des locaux et certaines offres.

2.3 Les textes et les auteurs

La plupart des auteurs de théâtre pour enfants appartiennent ou ont appartenu à l'univers du théâtre : ils sont ou ont été metteur en scène, après avoir suivi une carrière de comédien, comme Bruno Castan, Philippe Dorin, René Pillot, Yves Lebeau...(Cf. Annexes) et certains cumulent ou ont cumulé ces professions avec d'autres comme professeur comme Dominique Paquet, ou Sylvie Chastain, ou psychologue comme Armel Mandart. D'autres sont des auteurs de littérature jeunesse qui se sont essayés à ce genre littéraire. Ainsi, Guillaume Le Touze a écrit plusieurs

⁷⁰Interviews de Yves Espagnilières, Simon Gleize de la compagnie Les Greniers de Babouchka

⁷¹Interviews d'Anne Maguet, chargée de production de la compagnie Skappa, d'Odile Brisset de la compagnie Créature et de de la compagnie Médiane.

romans avant d'écrire deux pièces de théâtre pour enfants.

La majorité des auteurs, considèrent que même si leurs pièces s'adressent au jeune public, ils n'écrivent pas particulièrement pour ce public, mais à peu près comme s'ils s'adressaient à un public adulte⁷². Ils écrivent davantage en tenant compte de leur expérience personnelle et de leurs propres émotions vécues⁷³, de l'enfant non consolé qui existe en eux, ou tout simplement pour transmettre du plaisir⁷⁴. Selon eux, le public enfant est suffisamment intelligent pour comprendre la pièce et s'il ne comprennent pas certains mots, la mise en scène pourra pallier à ce manque. En effet, beaucoup de pièces de théâtre s'adressent tout autant aux adultes et aux enfants. Ainsi la pièce de Jean-Gabriel Nordmann, *Bakou et les adultes* était destinée à un public adulte au départ, mais a été créée et diffusée au théâtre du Rond Point à des horaires jeune public. Comme nous l'avons vu, le vocabulaire employé n'est souvent pas simplifié pour être davantage compris par les enfants. La différence réside notamment dans le fait que le théâtre pour enfants incorpore des personnages enfants. En effet, il est vrai que l'enfant dans les pièces de théâtre classique, est peu présent sur scène. Certains auteurs expliquent donc qu'ils écrivent pour lutter contre ce manque de représentation de l'enfant au théâtre, qui empêche à l'enfant de s'identifier aux personnages⁷⁵⁷⁶.

Les auteurs de pièces de théâtre pour enfants écrivent soit à partir de ce qu'ils veulent absolument exprimer personnellement à un moment donné⁷⁷, souvent autour de thèmes particuliers, soit à partir de commandes données par différents organismes comme les théâtres ou les écoles⁷⁸. Ainsi, souvent l'envie d'écrire des auteurs est viscérale, comme une nécessité, par rapport aux événements dont ils sont

⁷²Interviews de Bruno Castan, Dominique Paquet, René Pillot, Philippe Dorin, Yves Lebeau, Jean-Gabriel Nordmann, François Fontaine, Christian Palustran, Sylvie Chaustain, Jean-Paul Allègre, Guillaume Le Touze, Brigitte Smadja, .

⁷³Interview Jean-Gabriel Nordmann

⁷⁴Interview de Pascale Petit

⁷⁵Interview de Jean-Gabriel Nordmann, de Yves Lebeau

⁷⁶Marie BERNANOCE A la découverte de cent et une pièces, répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse ; Théâtralales ; 2003 ; p. 373.

⁷⁷Interviews de Bruno Castan, Dominique Paquet, René Pillot,

⁷⁸Interviews de Dominique Paquet,

témoins. Ces thèmes sont souvent contemporains, abordent tous les problèmes de notre société. Exceptionnellement, certains auteurs partent des images inconscientes qu'ils ont pu voir pendant qu'ils rêvaient, comme Daniel Danis⁷⁹. Ainsi, c'est suite à un rêve, que Daniel Danis a écrit sa pièce *Le pont de pierres et la peau d'images*. Dans son rêve, un enfant marchait et transportait un sac de pierres. Ainsi, il a imaginé cette histoire d'un enfant qui transportait un seau de pierres sur le dos et qui voulait construire un pont.

La plupart du temps, pour l'écriture de leurs pièces, les auteurs procèdent en écrivant au fil de la plume, avec l'idée générale de l'intrigue et parfois, les grandes étapes de l'histoire en tête. Certains écrivains utilisent les deux modes d'écriture, selon les pièces⁸⁰.

Ainsi, Jean-Gabriel Nordmann préfère être surpris par ce qu'il écrit, afin que son écriture révèle ce qu'il ressent au plus profond, dans son inconscient. Ils cherchent à surprendre le lecteur, que les répliques ne soient pas attendues et spontanées, comme dans la vie. Ainsi, même si, des réflexions et des recherches sont préalables à l'écriture, au moment de l'écriture, les auteurs oublient tout excepté l'idée générale de la pièce. Par exemple, avant d'écrire sa pièce *Le long voyage des pingouins vers la jungle*, Jean-Gabriel Nordmann s'est longuement documenté sur les pingouins, mais, suite à ces recherches, comme une pièce n'est pas un documentaire, il a écrit une histoire plutôt poétique, à partir de ses représentations inconscientes.

Philippe Dorin fait davantage exception, puisqu'il écrit chaque petite scène de façon isolée et cherche ensuite à les assembler les unes avec les autres.

Cependant, d'autres auteurs ont besoin de connaître exactement les différentes étapes de la pièce, ou la fin, avant de commencer à l'écrire. Ainsi, Jean Paul Allègre, connaissait la fin de sa pièce, résumée dans le titre de celle-ci *C'est Jean Moulin qui a gagné!*, avant de l'écrire. Dans cette pièce, il s'agit d'un enfant qui est élève au collège Jean Moulin et qui joue un match de foot contre une équipe venant d'un autre collège. Quant à Gillaumme Le Touze, il exécute un découpage scène par scène avant de commencer l'écriture, notamment de *Les crocodiles ne pleurent*

⁷⁹Interview de Daniel Danis.

⁸⁰Interview de Daniel Danis.

plus. En effet, selon lui, ce travail préalable est nécessaire, afin de se conformer à la rigueur du théâtre et que chaque chose ait un sens, soit à sa place : comme chaque action, entrée en scène de personnages, chaque réplique⁸¹...

Les exigences en terme de style d'écriture semblent globalement les mêmes pour les auteurs de théâtre jeunesse. En effet, selon certains auteurs, le style d'écriture doit être plutôt synthétique : c'est à dire concis, simple, pour exprimer une idée très complexe⁸². La plupart des auteurs (dont les œuvres sont en majorité publiées à l'Ecole des Loisirs) essaient d'apporter un autre langage aux enfants, afin de leur apprendre un vocabulaire nouveau et ce point de vue est partagée par l'éditrice et auteur de l'Ecole des Loisirs Brigitte Smadja qui affirme : « On ne parle pas au théâtre comme on parle dans la vie, on ne cherche pas même cette mimesis et je dirais qu'un auteur de théâtre s'en éloigne volontairement, décale cette parole quotidienne pour en créer une autre, parfois très surprenante. Dans le théâtre comme dans la poésie, chaque mot compte, la ponctuation ou l'absence de ponctuation font sens, le théâtre comme la poésie ont davantage vocation à être lues. Enfin, je dirais que le théâtre comme la poésie jouent sur le silence entre les mots, sur le vide parfois dans lequel quelque chose peut se dire.⁸³ » Ainsi, par exemple, dans sa pièce *Bleu d'Ecailles* René Pillot utilise des mots comme « civilisation » (p. 11), « hublots » (p. 17), « baïonnettes » (p. 19), « bégonias », « fougères », « syphon » (p. 23), affluents, exode, ou borgne. Des phrases dans un style journalistique sont également utilisées à la fin de la pièce : « Nous l'annoncions dans notre précédent bulletin, le peuple des eaux s'est réveillé. Las de mourir dans les eaux empoisonnées par l'Homme, il avait quitté les rivières, les affluents, les océans, pour se cacher dans les salles de bains.(...)Pour les poissons, l'exode est fini. Ils repratent borgnes, nageant de travers... » De même, le titre de la pièce de Dominique Paquet *Son parfum d'avalanche*, apparaît comme une juxtaposition de mots poétique qui peut paraître difficile à comprendre, assez mystérieux, pour quelqu'un qui n'a pas lu la pièce. En réalité,

⁸¹Interview de Guillaume Le Touze

⁸²Interviews avec Bruno Castan, Dominique Paquet, René Pillot, Yves Lebeau, Jean-Gabriel Nordmann, Slimane Benaïssa, Jean-Paul Allègre, Guillaume Le Touze, Christian Palustran

⁸³Interview de Brigitte Smadja pour Ricochet

il s'agit d'un pièce sur la naissance d'enfants prématurés, qui vivent en couveuse. L'éditeur voulait imposer à Dominique Paquet le titre de Neige, mais elle a refusé, parce que la neige est statique, contrairement à l'avalanche et ne correspond donc pas à cette idée de chute de la naissance.

D'autres auteurs cherchent davantage à employer une langue simple et concrète⁸⁴. En effet, ils cherchent davantage à s'exprimer dans un langage proche de celui des enfants, sans recherche particulière de vocabulaire. De plus, les auteurs font très attention au rythme des phrases et des répliques. En effet, certains comparent le théâtre à de la poésie, dans le sens où une rhapsodie intérieure, un nombre de pieds particulier doivent être entendus, afin que la phrase ne soit pas bancale et musicale. De plus, d'autres auteurs ne séparent pas le fond de la forme, dans le sens où ce rythme, selon eux, doit participer à la crédibilité des répliques et de l'œuvre en général.

Ainsi, dans la pièce de Serge Kribus, l'enchaînement des répliques participe à la construction de l'idée générale : le dialogue de sourd entre des parents et une petite fille, dans lequel toute communication est impossible, notamment à cause du téléphone et de l'indisponibilité du père. En effet, cela l'empêche de signer le carnet de notes de sa fille, c'est à dire de lui accorder ne serait ce qu'un peu de temps.

Globalement il existe deux façons de concevoir et d'élaborer l'écriture de théâtre pour les enfants. En effet, d'une part, la plupart de auteurs interrogés, travaillent leurs textes assez indépendamment de leur public. La plupart des œuvres de ces auteurs sont publiées à l'Ecole des Loisirs et possèdent des qualités littéraires reconnues. Ces auteurs ne cherchent pas ou très rarement à puiser leur inspiration auprès des enfants. En effet, ils mettent l'accent sur leur liberté et leur écriture personnelle d'auteur. Le théâtre ne doit effectivement pas se conformer à son public, ou chercher à lui plaire, mais faire œuvre d'originalité, en interrogeant son public, en lui faisant travailler son imagination, sans se censurer parce qu'il pourrait le déranger.

Cependant ils vont pratiquement tous à la rencontre des enfants, afin que ceux-ci

⁸⁴Interview avec Philippe Dorin, François Fontaine, Armel Mandart, Sylvie Chaustain

leur donnent leur lecture et leur compréhension des pièces de chaque auteur⁸⁵ Ainsi, souvent, lorsqu'ils demandent aux enfants leur interprétation d'une pièce, Dominique Paquet et Philippe Dorin se rendent compte que ceux-ci ont tout compris à la pièce. Cependant, bien sûr, ils proposent chacun une explication différente de la pièce, ce qui a tendance à dérouter les enseignants.

De plus, ces auteurs travaillent tous avec les enfants ou sont en contact avec eux⁸⁶. Certains de ces auteurs sont ou ont été enseignants, comme Serge Kribus ou se rendent régulièrement dans les écoles, afin d'assister aux représentations données à partir de leurs pièces ou afin de donner conseils pour la mise en scène de celles-ci. En effet, différents auteurs dirigent des ateliers d'expression et parfois, d'écriture théâtrale, où les enfants peuvent créer librement leurs propres pièces ; où les auteurs guident les participants seulement lorsque ceux-ci se trouvent dans dans une impasse. Le but de ces ateliers est que les enfants apprennent à vaincre leur timidité et à parler en public sans douter de leurs capacités personnelles.

Certaines collaborations plus rares des ces auteurs existent pourtant. Souvent, il s'agit de la première pièce de théâtre qu'un auteur souhaite écrire et les enfants permettent à ces auteurs de réaliser un premier pas vers leurs public. Ainsi, René Pillot certaines de ses pièces, comme *Capitaine clown*, grâce à trois sources d'inspiration : l'actualité, la poésie et les propositions des enfants. En effet, à l'époque, l'Homme venait de marcher sur la lune pour la première fois et les enfants ont décidé d'une trame à partir de ce fait marquant et l'auteur a été leur assistant. Lors de cette collaboration, les idées et les dessins de tous les enfants étaient prises en compte. Souvent, les idées des élèves en difficulté étaient plus intéressantes parce que ceux-ci font preuve de plus de cette spontanéité personnelle et donc d'une plus grande capacité à inventer librement en trouvant des idées originales. Ensuite, comme la pièce n'était pas assez claire et organisée, ils l'ont repensée et réécrite ensemble. Cette pièce aura fait l'objet de cent cinquante représentations.

Daniel Danis, avant d'écrire *Le pont de Pierre et la peau d'images*, a commencé par

⁸⁵Interviews de Bruno Castan, Dominique Paquet, René Pillot, Philippe Dorin, Pascale Petit, Christian Palustran, Guillaume Le Touze.

⁸⁶Interviews avec Dominique Paquet, Jean-Gabriel Normann, de Christian Palustran, de Serge Kribus et de Jean-Paul Allègre et Brigitte Smadja.

rencontrer pendant environ huit ans, des groupes d'enfants âgés de six à huit ans et les a fait improviser autour de thèmes comme le jardin, l'hiver, le chien...Il s'agissait d'éléments pré organiques, directement en lien avec leur imaginaire. A l'issue de cette période d'expérience, il s'est rendu compte que les enfants plus petits traitent de la mort directement, tandis que les enfants plus âgés, étaient davantage influencés par les images télévisuelles, avec des personnages tels que Tarzan. Si les enfants n'ont pas collaboré directement à la mise en oeuvre de la pièce, ils l'ont inspirée.

Au contraire, les auteurs qui écrivent des pièces pour que des enfants puissent les jouer s'inspirent de leurs idées et suivent leurs envies et demandes quant aux intrigues et aux rôles. En effet, certains auteurs travaillent en collaboration étroite avec les enfants⁸⁷. Les enfants jouent un rôle très important soit dans le choix des thématiques abordées, soit dans le choix des personnages et dans l'évolution de l'intrigue. Selon les auteurs, des improvisations⁸⁸ ou des fiches de présentation de personnages imaginaires écrites par les enfants⁸⁹ guident l'auteur dans son écriture. Cependant, certaines pièces écrites de cette façon ne sont pas éditées, comme celles de Marie-Caroline d'Arnaudy.

De plus, ces auteurs intègrent les désirs des enfants dans la forme de leurs pièces, en créant des pièces avec des rôles nombreux, afin qu'une classe entière d'enfants puisse la jouer, en faisant attention à ce que les répliques ne soient pas trop longues, pour qu'elles puissent être plus faciles à retenir et que le nombre de répliques de chaque rôle soit équilibré⁹⁰. Plus rarement, une lecture devant leurs enfants permet à d'autres auteurs de tester leurs oeuvres⁹¹. De plus, ceux-ci peuvent même parfois faire des suggestions sur l'intrigue ou sur les personnages des pièces de Sylvie Chaustain.

Jean-Paul Allègre fait davantage exception, puisqu'il écrit certaines de ses pièces pour des compagnies, comme et d'autres pièces à distribution évolutive pour des classes entières, comme *C'est nous les loups*, ou *Comment le grand cirque Traviata*

⁸⁷Interviews avec Marie-Caroline d'Arnaudy, Armel Mandart, Sylvie Chaustain

⁸⁸Interview de

⁸⁹Intervi d' Armel Mandart

⁹⁰Interviews de François Fontaine, Christian Palustran, Armel Mandart.

⁹¹Interviews de Danièle Petit et de Sylvie Chaustain.

de santrosforma en petit navire, avec de nombreux personnages.

Tout comme les compagnies, les auteurs pensent en majorité qu'il faut aborder des thèmes difficiles afin que les enfants puissent entendre et voir au théâtre, des intrigues en rapport avec ce qu'ils vivent au quotidien de difficile. Cependant, la responsabilité et la réticence de certains auteurs les empêchent d'aborder ces thèmes en général⁹², ou certains thèmes particuliers, la pornographie, la torture, l'inceste⁹³. Certains auteurs souhaitent aborder des thèmes, mais ne parviennent pas à trouver le moyen de traiter de ceux-ci, comme la violence⁹⁴, ou la Shoah⁹⁵.

De plus le moyen d'aborder ces thèmes divise les auteurs (tout comme il divise les compagnies). En effet, selon certains auteurs, l'emploi d'un ton léger, humoristique est préférable⁹⁶, ou que la pièce se termine bien, sur une note d'espoir⁹⁷. Daniel Danis a tenté d'aborder le thème de l'inceste en écrivant un texte à ce sujet. Cependant, des rencontres avec des psychologues ou des professionnels du théâtre lui ont appris qu'il n'était pas possible de trouver de porte de sortie avec ce thème. En effet, suite à ce traumatisme, l'éloignement du père fait culpabiliser la petite fille et donc, ne lui permet pas de vivre mieux. De plus, le public n'accepte d'assister à une pièce sur ce thème, que si un enfant raconte lui-même son rêve après avoir vécu cet abus. De plus, il s'agissait d'une représentation imagée et symbolique à travers ces images de rêves de la petite fille, ce qui choquait également moins le public. En effet, dans ce rêve, la petite fille était poursuivie jusqu'à une forêt par deux gros yeux qui sortaient d'un écran de télévision. Puis, une bouche apparaissait et lui disait « Je vais te manger » et la petite fille tentait de s'y opposer. Comme la mère de la petite fille n'intervenait pas, malgré l'appel de la petite fille, à la fin du rêve, celle-ci se faisait aspirer avec les yeux par l'écran de télévision.

⁹²Interview de Pascale Petit.

⁹³Interview de Dominique Paquet.

⁹⁴Interview de René Pillot.

⁹⁵Interview de Jean-Gabriel Nordmann.

⁹⁶Interview de René Pillot, Pascale Petit

⁹⁷Interviews de Dominique Paquet

La plupart des auteurs laissent libre cours à la création de mise en scènes à partir de leurs pièces. En effet, ils considèrent que cette création doit être libre et que, si un auteur souhaite adapter leur pièce, c'est qu'il aime et respecte cette pièce. Cependant, certains auteurs mettent certaines conditions à cette adaptation. En effet, Bruno Castan considère qu'il faut qu'il lise son texte une fois avant les comédiens, pour qu'ils puissent se rendre compte du rythme et du ton qu'il faut employer pour le lire⁹⁸. Cependant, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, les spectacles qui adaptent des pièces de théâtre écrites sont beaucoup plus rares que les autres. Cependant, certains textes font tout de même l'objet d'adaptations, notamment au Théâtre de l'Est Parisien, où la directrice et auteur de pièces de théâtre Catherine Anne choisit naturellement de mettre en scène et ou de diffuser de tels textes, afin que ce répertoire puisse vivre. Ainsi, par exemple, dans son théâtre, des pièces comme *Ah la la quelle histoire !*, *Une Petite sirène* et *Une pièce africaine* de Catherine Anne, *Christ sans hache* et *Bouge plus !* de Philippe Dorin et *Un enfant comme les autres* de Ahmed Rouahbi, et *Les sifflets de Monsieur Babouch* de Jean-Pierre Milovanoff.

De plus, il semble que la majorité des pièces de théâtre d'auteurs sont jouées dans des grands théâtre, par des compagnies qui possèdent des moyens financiers assez conséquents pour pouvoir payer les droits d'auteur et jouer ces pièces (comme la compagnie L'Artifice qui est subventionnée par différentes collectivités territoriales). De plus, parfois, les pièces de théâtre écrites comportent un nombre de rôles trop important pour les petites compagnies, ce qui peut également les décourager à choisir de telles pièces. Or par exemple Pascale Petit ou Guillaume Le touze avouent ne pas avoir pris en compte cette donnée lors de l'écriture de leurs pièces. Ainsi, la compagnie Jean-Pierre Amiel de la scène le Préau, qui a monté *Les crocodiles ne pleurent plus*, possède également les moyens financiers d'engager un nombre important de comédiens pour une pièce.

⁹⁸Interview de Bruno Castan

Chapitre 3

LA DIFFUSION

3.1 Les agences de diffusions comme l'agence Sine Qua Non

à venir

3.2 Les théâtres

Il existe différentes catégories de théâtres, de scènes et de collectivités différentes programmant une saison jeune public. En effet, ces structures peuvent être : des Centres Dramatiques Nationaux, des Scènes Nationales, des scènes conventionnées, des centres culturels, des associations et d'autres structures, qui ne correspondent à aucunes catégories. Les lieux subventionnés possèdent aussi des missions, pour justifier de l'utilisation de l'argent public qui leur est accordé. En effet, les Centres Dramatique Nationaux comme les scènes nationales doivent démocratiser et diffuser la création théâtrale. Mais si les missions des Centres Dramatiques leur demandent d'aider à la création d'un certain nombre de spectacles doit être réalisée dans cette institution,¹les Scènes Nationales doivent en premier lieu produire certains spectacles².

Tout d'abord, dans les théâtres nationaux, trop peu de spectacles s'adressent au jeune public. En effet, dans la programmation 2007-2008 du théâtre de Chaillot, on compte deux spectacles jeune public : un spectacle pour enfants à partir de sept ans : *Léon le nul* et un spectacle tout public : le *bal caustique* du Cirk Irsute. De même, parmi les spectacles programmés cette saison à l'Odéon, seul *Pimocchio* s'adresse aux enfants. Dans les autres théâtres nationaux, on ne trouve aucun spectacle pour enfants.

Les programmations des Centres Dramatiques Nationaux présentent un nombre souvent peu important de spectacles jeune public, voir une absence de ces spectacles (Voir tableau ci-dessous). Tandis que d'autres théâtres Dramatiques Nationaux consacrent une partie importante de leur programmation au théâtre jeune public, comme le théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis, qui organise un festival jeune public avec onze spectacles, sur une programmation de dix-neuf spectacles en tout. De même, même si les Centres Dramatiques Nationaux et les Scènes Nationales ont pour missions de consacrer une part de leur programmation à des spectacles jeune public, ils n'en programment qu'un nombre très peu important.

¹Site internet du Centre Dramatique National d'Orléans.

²Site internet du manège, Scène Nationale de La Roche-sur-Yon.

tableau sur programmation des CDN à intégrer

Ainsi, le constat inquiétant de l'étude réalisée en 1995 par l'Association pour le Théâtre Jeune Public³ semble s'être aggravé en partie. En effet, le nombre de Centres Nationaux pour l'Enfance et la Jeunesse a chuté de six en 1995 à trois en 2007. Une lettre d'information de l'ATEJ explique qu'« en 1999, Catherine Trautmann, alors Ministre de la Culture, dans le cadre d'une réforme de la politique théâtrale de l'État, a défini une nouvelle politique du théâtre pour les jeunes spectateurs. Une nouvelle politique qui, en fait, ne visait qu'à accentuer le désengagement financier de l'État⁴. Une politique de généralisation par obligation impose en principe à tous les centres dramatiques nationaux, et à toutes les scènes nationales et autres établissements culturels subventionnés par l'État de consacrer une part non définie de leur budget à des activités destinées aux enfants et aux jeunes. Cette obligation est imposée sans aucun accompagnement financier supplémentaire de la part de l'État. »

De plus, le fait que les spectacles jeune public soient si peu programmés dans les lieux institutionnels nationaux prouve que l'importance de diffuser ces spectacles jeune public et leur qualité artistique en tant que tels ne sont pas encore reconnus.

3.2.1 La programmation

Tout d'abord, plusieurs lieux ne définissent pas leur programmation comme jeune public. En effet, ils cherchent davantage à s'adresser à un public le plus large possible et à considérer l'enfant comme un spectateur qu'il faut prendre en compte au même titre que les autres⁵.

Nous avons vu que cette idée était partagée par beaucoup de professionnels qui travaillent dans le milieu du jeune public : compagnies, auteurs...) En effet, cette idée correspond à une quête d'une reconnaissance du spectacle jeune public et de sa

³Association pour le Théâtre et l'Enfance, *Théâtre et Nouveaux Publics, Livre Blanc pour une politique de l'enfant spectateur*, 1995.

⁴Site internet de l'ATEJ ; lettre d'information de juin 2006.

⁵Interviews de monsieur François Mérillau, directeur programmateur du Bistrot de la Scène, de monsieur Jean-Claude Paréja, directeur et programmateur artistique de Très Tôt Théâtre, de monsieur Laurent Coutouly, programmateur artistique du théâtre de l'Arche.

réintégration dans l'art vivant à proprement parler, contrairement à aujourd'hui, où il est largement marginalisé.

Cependant, ces structures sont quelque peu divisées quant aux missions, ou aux responsabilités qu'elles considèrent avoir. En effet, selon certains, il s'agit de former les spectateurs d'aujourd'hui, pour que, plus tard, ils continuent à se rendre au théâtre⁶. Mais selon d'autres lieux, cette idée est erronée, parce que, si les enfants se rendent à certains spectacles, ils peuvent tout à fait n'y revenir que beaucoup plus tard, voir jamais⁷.

De plus, pour certaines structures, intégrer une programmation jeune public correspond à une volonté de remplir une mission de formation réelle des enfants, ou de les éduquer en leur apportant des connaissances, une sensibilité artistique et en développant leur esprit critique.

Cependant, de même, cette idée ne fait pas l'unanimité et d'autres lieux s'opposent à cette idée scolaire du théâtre et considèrent que la transmission et le partage du plaisir du théâtre sont primordiaux⁸.

L'accent est mis en majorité sur la découverte de spectacles d'art vivant aux enfants en leur favorisant l'accès à celui-ci et à l'offre d'un regard sur le monde différent par rapport à la télévision ou à l'école.

Cette même volonté de ne considérer le théâtre jeune public comme faisant partie de l'art vivant, tout comme le théâtre pour adultes, se retrouve dans les exigences de choix des programmeurs. En effet, pour qu'un spectacle soit programmé, il doit posséder une grande qualité en terme de texte, de scénographie et de mise en scène, avec un propos intelligent et profond. D'autres critères s'ajoutent, selon les lieux, comme l'inventivité d'un spectacle (dans le fond ou dans la forme), ou comme la richesse qu'il suscite en terme d'imaginaire.

⁶Interview de Monsieur Eric de Dadelsen, directeur et programmeur artistique du théâtre le Préau, de Madame Danièle Cayla de l'Association Culture et Partage, de Monsieur Emmanuel Bretonnier, chargé de la communication du théâtre d'Angers.

⁷de Monsieur Laurent Coutouly, directeur et programmeur artistique du théâtre de l'Arche, scène conventionnée jeune public et de Madame Anne-Marie Gros directrice programmatrice de l'Association du Développement culturel de la Dordogne.

⁸Interview de Monsieur Laurent Coutouly, directeur et programmeur de l'Arche, scène conventionnée de Bethancourt.

C'est à dire qu'un spectacle jeune public sera choisi avec les mêmes exigences qu'un spectacle pour adultes, voir même plus importantes et plusieurs programmeurs affirment qu'ils considèrent que si un spectacle leur plaît à eux, en tant qu'adultes, c'est un bon spectacle pour jeune public⁹.

L'intérêt pour les spectacles jeune public réside également dans le fait que ceux-ci croisent des arts différents (comme la danse, le théâtre la poésie, le cinéma...) et sont possèdent une richesse et une liberté innovantes particulière, pousse également les programmeurs à faire découvrir ceux-ci, au delà du fait que ceux-ci s'adressent à un jeune public¹⁰.

La plupart des lieux de spectacle ne privilégient pas les compagnies locales et de région, certains sont tout de même attentifs aux artistes de leur région et souhaitent les aider. En accord avec leurs missions fixées par l'Etat, les Centres Dramatiques Nationaux et les Scènes Nationales proposent différentes formes d'aides aux artistes, comme l'aide matérielle, l'offre de résidences de création, la production ou coproduction de spectacles ou l'aide à la diffusion. L'aide à la création consiste à financer le travail de création en fournissant le lieu de répétition et tout le matériel nécessaire pour que ce spectacle soit créé. Ainsi, le Très Tôt Théâtre programme treize créations cette année. Le projet artistique des compagnies, la relation de confiance, qui dure parfois depuis longtemps que les lieux entretiennent avec les compagnies, les poussent davantage à leur apporter cette aide importante.

L'aide matérielle apportée par une structure peut également être conséquente pour une compagnie et peut participer à sa professionnalisation. En effet, nous avons démontré que le budget des compagnies influait de façon importante sur le matériel de création disponible et donc, sur le résultat final du spectacle. Pour pallier à ce manque, le Très Tôt Théâtre apporte par exemple du matériel d'éclairage et prête un régisseur à une compagnie qui n'en possède pas, afin que celle-ci puisse réaliser

⁹Interviews de monsieur Laurent Coutouly, directeur et programmeur de la scène conventionnée de l'Arche et de monsieur François Mérilleau directeur et programmeur artistique du Bistrot de la scène, de la scène d'Albi, de monsieur Christian Dubuy, directeur et programmeur artistique de l'Espace Jacques Prévert.

¹⁰Interviews de madame Nathalie Djaoui, chargée de la programmation de la saison de jeune public de Nanterre, de monsieur François Mérilleau du Bistrot de la scène.

une création lumières pendant une période donnée. A l'issue de cette création, la compagnie peut se voir recevoir une aide à la vente.

Ainsi, l'Yonne en Scène propose une aide active à la compagnie locale la Tribu des sens, qui présente une démarche artistique intéressante, avait le projet d'adapter un texte d'auteur : de François Melquiot, mais dont le travail n'est pas suffisamment abouti. Pour aider cette compagnie, la structure va organiser quatre rencontres entre cette compagnie et un public composé d'enfants et d'adultes avec un suivi des différentes étapes de la création d'un spectacle : avec la découverte et la lecture du texte, une réflexion autour du décor, une répétition un mois avant la première et la première représentation à Châtillon¹¹.

Certaines structures organisent un festival consacré à la programmation de spectacles de jeunes compagnies locales. En effet, au Théâtre Nouvelle Génération de Lyon le festival Régénération présente des compagnies de la région Rhones-Alpes notamment. Grâce à cette diffusion, ces compagnies peuvent jouer devant un public et parfois, se faire remarquer par d'autres programmeurs et par des producteurs éventuels¹².

Le Grand Bleu organisait également un festival équivalent : l'Unique Bleu, pendant quinze jours, avec des compagnies de la région Nord Pas-de-Calais et a permis de lancer beaucoup de jeunes compagnies. Cependant, étant donné que la région n'accorde plus de budget pour cette manifestation, celle-ci n'est plus organisée¹³.

Une aide beaucoup moins importante et plus rare consiste à inviter les compagnies à venir voir les différents spectacles programmés dans le lieu, afin que ces compagnies non programmées se nourrissent des propositions des compagnies parfois plus expérimentées. Cependant, on peut supposer que peu de compagnies se rendent à ces invitations, étant donné qu'elles manquent de temps pour effectuer les différentes tâches polyvalentes liées à leur activité de compagnie. De plus, les centres dramatiques

¹¹Interview de monsieur Luc de Dadelsen, directeur et programmeur artistique de l'Yonne en Scène.

¹²Interview de madame Annick Bajard, co-directrice artistique et programmatrice jeune public du Théâtre Nouvelle Génération de Lyon.

¹³Interview de madame Françoise d'Allombert du théâtre du Grand Bleu de Lille.

comme le Grand Bleu sont également des maisons de production et s'engagent donc dans des pré achats de spectacles. Ainsi, cette année, le TNG produit *Jojo au bord du monde*, *Yaël Tautavel*, *les aventures du roi Odyssée* et *l'arbre*.

Cependant, tous ces spectacles qui font l'objet de productions et coproductions sont mis en scène et pour certaines conçues par le directeur du Théâtre Nouvelle Génération, lui-même metteur en scène d'une compagnie. Il ne s'agit donc pas d'une aide véritable proposée à différentes compagnies et ce système pose donc question quant à son fonctionnement en cercle fermé.

D'autre part, les programmeurs des plus grandes structures voient beaucoup plus de spectacles que ceux des petites structures. En effet, le directeur directeur du Chapiteau de Versailles et la directrice programmatrice de l'Association du développement culturel en voient environ cinquante par an¹⁴¹⁵, tandis que le directeur programmeur de la scène d'Albi voit environ quatre-vingt spectacles par an¹⁶, le directeur de l'Espace Jacques Prévert en voit environ une centaine par an¹⁷. Cela s'explique notamment par le fait que les programmeurs et directeurs des petites structures programment moins de spectacles et possèdent un budget beaucoup moins important que les grandes structures.

De plus, ils cumulent parfois plusieurs professions. D'une manière générale, on remarque que dans les grandes structures, une personne est souvent chargée de la programmation jeune public en plus du directeur programmeur, tandis que dans les structures moins importantes, une seule personne cumule les deux professions¹⁸ (Cf. Annexe n°).

La plupart des différents programmeurs se rendent aux grands rendez-vous du spectacle jeune public que sont les festivals de : Strasbourg, les Giboulées de la marionette, Mélimôme à , Momix à , la Biennale dy Théâtre Jeune Public à Lyon, A Pas Contés à , Très Tôt Théâtre à . Plus rarement, certains programmeurs

¹⁴Interview de Danièle Cayla de l'Association de développement culturel.

¹⁵Interview de Carl Hallak, directeur programmeur artistique du Châpiteau de Versailles.

¹⁶Interview de Laurent Coutouly, directeur programmeur de l'Arche.

¹⁷Interview de monsieur Christian Dubuy, directeur et programmeur artistique de l'Espace Jacques Prévert.

¹⁸*Piccolo* ; 2006-2007.

se rendent à Avignon (qui est pourtant jugé inintéressant pour les spectacles jeune public programmés) ou au festival Marmaille. Différents programmeurs insistent sur le fait qu'ils se ménagent également des découvertes en plus de ces réseaux. Cependant, ce n'est pas le cas de la majorité d'entre eux. De plus, une étude des différentes programmations des théâtres révèle que certains spectacles se retrouvent dans différentes programmations de CDN et de Scènes Nationales. On peut alors se demander si un tel réseau ne fonctionne pas dans un cercle fermé, peu ouvert à d'autres spectacles. En effet, ces spectacles sont pour la plupart, soit créés par des compagnies renommées, soit ils ont été primés au Molière Jeune Public, soit ils sont le fruit d'adaptations de pièces publiées et reconnues. Ainsi, dans un tel réseau, les petites compagnies et les spectacles moins connus rencontrent davantage de difficultés à se faire connaître. La fréquentation des mêmes festivals importants par une majorité de programmeurs peut donc contribuer à ce que toujours les mêmes spectacles soient programmés.

tableau spectacles programmés dans différents lieux nationaux à intégrer

Les lieux subventionnés ne programment pas les spectacles en fonction de sa renommée et possèdent les moyens budgétaires de se préoccuper essentiellement des critères artistiques.

Cependant, les programmeurs des lieux dont le budget est davantage dépendant des recettes réalisées par les spectacles, doivent davantage équilibrer leur saison avec un certain nombre de spectacles qui amèneront un nombre important de spectateurs, par rapport à des spectacles qui laissent une majorité du public frileux. En effet, une baisse de la fréquentation pourrait creuser un déficit trop important à ces structures et les mener vers la "faillite."

Si il n'existe pas vraiment d'artiste connu dans le milieu jeune public, les titres de spectacles créés à partir de contes, intéressent les gens d'emblée et font salle comble. De même, certaines formes paraissent plus populaires et plus faciles que les autres, comme le cirque. Ainsi, un certain nombre de spectacles phares sont programmés au Bistrot de la Scène et au Châtelet de Versailles. Par exemple, lors de la saison précédente du Château de Porchefontaine de Versailles, on compte un spectacle dont

le titre est connu : *Les fables de Lafontaine* et un autre de cirque japonais : *Bonbon*, qui ont affiché complet.

Cependant la plupart des programmeurs s'accordent sur l'importance d'amener le public à découvrir des spectacles, notamment les créations contemporaines, dont la forme peut décourager les publics non avertis.

Pour susciter l'intérêt de venir voir ces spectacles, un travail de sensibilisation artistique est alors nécessaire. Ainsi, des ateliers de formation notamment des enseignants qui souhaitent amener des groupes scolaires sont organisés, avec des répétitions et des ateliers artistiques.

Cependant, l'idée qu'une formation serait nécessaire avant d'aller voir un spectacle, ne fait pas l'unanimité. En effet, au centre de ce débat, l'utilisation dangereuse du théâtre par l'enseignement qui cherche souvent à rendre le théâtre éducatif, se pose. D'un côté, le théâtre se veut une création libre, qui pose des questions au spectateur, sans y répondre et qui se veut justement un moment de plaisir à part et privilégié du spectateur, et qui se définit justement par le fait qu'il ne vise aucune rentabilité. Ce travail d'initiation des enseignants et des enfants devrait donc davantage être fait afin que les enseignants apprennent également à aimer et à respecter le théâtre tel qu'il est. Cela permettrait alors à ceux-ci d'être à même d'aborder le théâtre avec les enfants et d'en débattre, après le spectacle, sans que celui-ci fasse l'objet d'un cours à part entière et ne risque ainsi de devenir rébarbatif et d'être associé à nouveau à un travail en plus pour les enfants.

Les lieux subventionnés peuvent acheter les spectacles des compagnies et donc rémunérer celles-ci comme il se doit, ainsi que payer les défraiments du transport, et de l'hébergement de ces compagnies. En général ces spectacles sont vendus entre 300 euros et 4000 euros. Ainsi, si une compagnie vend son spectacle 2550 et 300 euros, chacun des comédiens recevra une somme approximative de 200 à 250 euros.

Au contraire, les lieux qui s'auto financent entièrement ou presque rémunèrent les compagnies en partageant les recettes équitablement : la moitié des recettes revenant aux compagnies et l'autre à la structure. Cependant, cette somme est peu importante et ne permet pas de rémunérer les compagnies convenablement.

Cela pose donc question quant à la répercution de cette précarité budgétaire des lieux de diffusion sur les compagnies et donc sur la pérennité de la création artistique en général. En effet, comme l'expliquent différents programmeurs, c'est la relation de confiance installée entre un programmeur et un public.

Concernant les budgets des différents lieux, on remarque que les lieux de diffusion non subventionnés enregistrent un budget plus important que certains lieux de diffusion qui sont subventionnés. En effet, par exemple, les budgets du Bistrot de la Scène, de 200 000 euros, et du Châtelet de Versailles, de 1000 000 d'euros, sont plus importants que les budgets du Théâtre du Grand R équivalent à celui de la saison Jeune Public de Nanterre, de 120 000 euros, de la Scène d'Albi avec 140 000 euros et du Théâtre de l'Hôtel de Ville, avec 150 000 euros. Cependant, ces structures et manifestation sont subventionnées en majeure partie par la ville dans laquelle ils sont implantés, ce qui explique que ces montant. Au contraire, les structures financées en majeure partie par plusieurs collectivités territoriales, possèdent un budget situé entre 550 000 euros et 2 000 000 euros. L'Espace Jacques Prévert fait exception, puisqu'il enregistre le budget le plus important : 2 700 000 euros, alors qu'il ne reçoit pratiquement que des subventions de la part de la ville d'Aulnay sous bois.