

De l'humour *multicolore* dans les écritures théâtrales jeunesse

Marie BERNANOCE
Université Grenoble Alpes, UMR Litt&Arts

Résumé

Très vivace dans le paysage éditorial français, le répertoire de théâtre jeunesse surprend souvent par la forte présence de sujets sombres, à rebours des représentations courantes qui voudraient l'inscrire avant tout dans le sillage du genre comique. Il paraît alors intéressant d'examiner de près ce qu'il en est de la présence et la nature de l'humour dans ces écritures. Cela revient à dessiner les contours d'une complexe adresse à la jeunesse, d'un double point de vue éthique et esthétique, à rebours de bien des a priori moraux ou éducatifs. C'est ainsi que cette adresse, par le rapport à la jeunesse qu'elle induit et dont elle procède, valorise d'autant plus le rapport à la joie et la foi dans la beauté des formes qu'elle porte une parole sur le monde sans concession et qui peut être noire. Par-là émergent des formes de ce que j'ai proposé d'appeler un *théâtre multicolore*, alliant rire et larmes, qui interrogent l'ensemble du théâtre, dans le prolongement des réflexions d'Adorno sur la possibilité même de faire de l'art après Auschwitz.

Abstract

Very lively in the French editorial landscape, the youth theater repertoire often surprises with the strong presence of dark subjects, going against current representations which would like to place it above all in the wake of the comic genre. It therefore seems interesting to examine closely the presence and nature of humor in these writings. This amounts to drawing the contours of a complex address to youth, from a dual ethical and aesthetic point of view, going against many moral or educational preconceptions. This is how this address, through the relationship with youth that it induces and from which it proceeds, values all the more the relationship with joy and faith in the beauty of forms as it speaks about the world without concession, and in black. From there emerge forms of what I proposed to call a multicolored theater, combining laughter and tears, which question the entire theater in the extension of Adorno's reflections on the very possibility of making art after Auschwitz.

Plan

En guise d'introduction : construction d'un répertoire qui interroge le rapport au comique

En guise d'introduction : construction d'un *répertoire* qui interroge le rapport au comique

Place et statut du comique dans le répertoire de théâtre jeunesse

Sens du rire et de l'humour dans le répertoire de théâtre jeunesse : une approche éthique ou philosophique ?

Quelles dramaturgies du rire et de l'humour dans le répertoire de théâtre jeunesse ?

En forme de conclusion : *l'humour multicolore* comme pouvoir de dire, de regarder et comme pouvoir d'être

Bibliographie

À la mémoire de Brigitte Smadja,
pionnière de l'édition théâtrale jeunesse.

LA PRINCESSE

Qu'est-ce que l'art ?

LES SQUELETTES

Dire d'un mot la mort avec la joie

Olivier Py, *La Jeune Fille, le diable et le moulin*¹

En guise d'introduction : construction d'un répertoire qui interroge le rapport au comique

Depuis une trentaine d'années², le théâtre destiné à la jeunesse publié en collections spécialisées, de langue française d'origine ou en traduction, se révèle en pleine expansion. Même si ce développement n'a pas encore pleinement touché tout son lectorat potentiel (enseignants et éducateurs, comédiens et metteurs en scène), il n'en reste pas moins que ce secteur du théâtre a commencé à se constituer en *répertoire*³, les collections jeunesse se développant de façon considérable jusqu'à prendre une certaine avance sur les productions scéniques jeune public qu'elles tirent désormais vers le haut pour apporter au théâtre dans son ensemble leur part d'inventivité et de créativité, qui est grande comme s'accordent à l'affirmer beaucoup de connaisseurs du domaine⁴.

Revenons rapidement sur cette histoire. C'est en effet à partir des années 90, sur un terreau de publications relativement confidentielles et principalement associées à des théâtres⁵, que se constituent les grandes collections de théâtre jeunesse, aujourd'hui d'une belle richesse. Citons les principales. La première collection *autonome*, non associée à un théâtre, pas plus qu'à une maison d'édition, a été Très-Tôt Théâtre, créée par Dominique Bérody en 1987. Deux ans plus tard, c'est la création des éditions Lansman dont l'adresse à la jeunesse a très vite été constitutive⁶, en particulier dans des recueils collectifs de courtes pièces, mais aussi avec des auteurs importants comme Luc Tartar. Puis, en 1995, Brigitte Smadja⁷ monte la collection théâtre au sein de l'École des loisirs, qui présente aujourd'hui un gros catalogue très divers de plus de 160 titres,

¹ Olivier PY, *La Jeune Fille, le diable et le moulin*, L'école des loisirs théâtre, 1995, p. 44. Cette pièce est une des premières à avoir été publiées par Brigitte Smadja dans la toute nouvelle collection Théâtre de l'école des loisirs.

² Cet article reprend pour partie et en l'actualisant une réflexion antérieure présentée dans « Le répertoire de théâtre jeunesse entre humour noir et humour multicolore » in Feuerhahn Nelly (dir.), *Humoresques*, n° 30, *L'enfance du rire*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2009, p. 119-133.

³ Marie BERNANOCE, « Le théâtre en direction de la jeunesse, quel théâtre engagé ? », in Pierre BANOS (dir.), *Théâtre (jeune) public*, Théâtre Public n°227, 2018, p. 12-21.

⁴ Voir par exemple le n°9 de Théâtre aujourd'hui, *Théâtres et enfance : l'émergence d'un répertoire*, SCEREN, 2003.

⁵ Signalons la collection « Le soleil debout », adossée au Théâtre des Jeunes Années à Lyon, dirigé par Maurice Yendt et Michel Dieuaide. Le fonds en est désormais repris pour partie par la collection jeunesse des éditions Théâtrales.

⁶ Ancien instituteur, Emile Lansman explique souvent qu'il a été baigné dans l'éducation populaire. À l'époque de la création de sa maison d'édition, il s'occupait de l'association Théâtre-éducation en Belgique.

⁷ Brigitte Smadja, elle-même auteure et également enseignante, est décédée le 15 février 2023.

avec des auteurs phare tels Philippe Dorin (Molière du théâtre jeune public en 2008 pour *L'hiver 4 chiens mordent mes pieds et mes mains*)⁸ et Nathalie Papin (Grand Prix de littérature dramatique jeunesse en 2016 pour *Léonie et Noélie*)⁹. Citons aussi des auteurs plus jeunes, Philippe Gauthier ou Sophie Merceron (Grand Prix de littérature jeunesse 2021 et 2022 pour *Avril* et *Manger un phoque*)¹⁰. En 1999, les éditions Actes Sud démarrent la collection Heyoka-jeunesse (plus d'une centaine de titres) où se sont épanouis des écrivains aussi différents qu'Olivier Py, Jean-Claude Grumberg, Wajdi Mouawad, Mike Kenny, Joseph Danan ou Joël Pommerat. En 2001, ce sont les éditions théâtrales qui ouvrent leur collection jeunesse, consacrant des auteurs déjà édités ailleurs tels Bruno Castan et Suzanne Lebeau (couronnée d'innombrables prix) et faisant aussi émerger de jeunes écritures, aujourd'hui consacrées, comme celles de Sylvain Levey (Prix La Belle Saison 2013 ex-aequo avec Suzanne Lebeau), Dominique Richard (Grand Prix de littérature dramatique jeunesse 2017 pour *Les Discours de Rosemarie*)¹¹, Stéphane Jaubertie (Grand Prix de littérature dramatique 2022 pour *Lucienne Eden ou l'île perdue*)¹². Cette collection représente actuellement plus de 130 titres. Il faut également citer L'arche dont la collection jeunesse, démarrée en 2002, accueille le théâtre de Fabrice Melquiot (Grand Prix de littérature dramatique jeunesse en 2018 pour *Les Séparables*)¹³ ainsi que des œuvres étrangères dont celles de Jon Fosse ou Nilo Cruz. En 2009, les éditions Espaces 34 ouvrent elles aussi leur collection jeunesse, marquée par l'œuvre de Claudine Galea mais accueillant une grande diversité d'œuvres, de Fabien Arca à Claire Rengade en passant par Caroline Stella. Enfin, en 2014, c'est le démarrage de la collection jeunesse des Solitaires Intempestifs, avec des auteurs comme Simon Grangeat, Marie Dilasser ou Ronan Chéneau.

Ce panorama est à nuancer en fonction des âges possiblement concernés. Les œuvres pouvant s'adresser aux jeunes enfants sont relativement peu nombreuses¹⁴, les spectacles pour les plus petits ne peuvent reposer sur de longs textes. À l'autre bout de la chaîne des âges, l'adresse à l'adolescence, objet de débats dans sa nécessité-même, s'est développée en France tardivement, plus récemment que dans les pays anglo-saxons. Il faut cependant noter que si certains auteurs rencontrent un lectorat spécifique, d'autres s'adressent tout aussi bien et aux plus jeunes qu'aux plus grands et leur nombre est important. L'ensemble, dans tous les cas, et le constat est important, concerne aussi les adultes. L'analyse des thématiques abordées le démontre, comme nous le verrons plus tard.

Je peux évaluer l'ensemble du corpus de littérature théâtrale jeunesse à plus de 1200 pièces, écrites par des auteurs majoritairement de langue française, français ou francophones, et l'ensemble n'est pas seulement lu, monté, diffusé en France. Le secteur éditorial peut s'enorgueillir d'œuvrer à l'émergence et à la diffusion de cette part du théâtre contemporain, et les traductions en langue étrangère de pièces jeunesse publiées en français sont nombreuses.

⁸ Philippe DORIN, *L'hiver, quatre chiens mordent mes pieds et mes mains*, L'école des loisirs théâtre, 2008.

⁹ Nathalie PAPIN, *Léonie et Noélie*, L'école des loisirs théâtre, 2015.

¹⁰ Sophie MERCERON, *Avril*, L'école des loisirs théâtre, 2019 ; *Manger un phoque*, L'école des loisirs théâtre, 2020.

¹¹ Dominique RICHARD, *Les Saisons de Rosemarie*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2004.

¹² Stéphane JAUBERTIE, *Lucienne Eden ou l'île perdue*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2021.

¹³ Fabrice MELQUIOT, *Les Séparables*, L'Arche Jeunesse, 2017.

¹⁴ Dans mes deux volumes de *Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* sont analysées 7 pièces correspondant au cycle 1. Il en est plus qui soient susceptibles de convenir à des enfants de cycle 2 : citons par exemple les pièces de Claude Ponti, publiée à L'école des Loisirs, en particulier *La Tente*.

En France, les ventes de ce secteur se portent bien¹⁵, au regard du reste du théâtre, favorisées en cela par les listes d'œuvres recommandées aux enseignants de primaire et de collège (et même si ces listes sont désormais peu mises en valeur par le Ministère)¹⁶. Des recherches universitaires ont émergé, dont témoigne un certain nombre de publications, articles, ouvrages ou numéros de revues¹⁷. Les pièces jeunesse intègrent peu à peu le corpus du théâtre contemporain dans les études qui lui sont consacrées. Beaucoup d'associations organisent un peu partout en France des prix et des comités de lecture recueillant un vrai succès auprès des enfants et des jeunes à qui ils sont proposés¹⁸. Mais l'enseignement de la lecture active du théâtre, dramaturgique, souffre encore des vices et lacunes de la formation des enseignants. Sans doute les bibliothèques sont-elles aussi un peu à la traîne, et plus encore les rayonnages des librairies. Nous pouvons voir là une des traces des relations toujours difficiles entre la littérature et le théâtre, Michel Vinaver en a parlé comme d'un divorce¹⁹. Du côté des professionnels du théâtre, peu de comédiens ou de metteurs en scène sortant de leur formation auront rencontré le répertoire théâtral jeunesse, alors qu'il y a là une expérience de jeu très formatrice, car difficile, consistant en particulier à ne pas surjouer l'enfance et ses prétendues béatitudes. De la même façon, la grande inventivité de ces écritures offre de beaux défis à la mise en scène, qui se grandirait à plus les relever.

Or, si l'on revient aux comités de lecture réunissant des enfants et des jeunes, on peut faire un constat paradoxal. Les auteurs dont les pièces sont primées disent souvent leur étonnement à constater que les jeunes lecteurs et lectrices choisissent des œuvres aux sujets graves. C'est le cas de Claudine Galea quand *Au bois*²⁰ a reçu le prix Collidram en 2015, alors que cette pièce, même si elle joue du conte, n'était pas à ses yeux destinée à la jeunesse²¹. C'est aussi le cas de Sébastien Joanniez pour sa pièce *Désarmés, cantique*²², amour sur fond de guerre, qui elle aussi a été élue par les collégiens du prix Collidram, en 2009, alors qu'elle ne leur était pas consciemment destinée²³. De la même manière, la pièce de Suzanne Lebeau *Le Bruit des os qui craquent*²⁴, sans doute sa plus noire et qui faisait très peur à des enseignants, a été plébiscitée par nombre de jeunes collégiens, par exemple dans le cadre de l'opération

¹⁵ Voir la thèse de Pierre BANOS-RUF, *L'édition théâtrale aujourd'hui Enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions théâtrales*, thèse soutenue sous la direction de Christian Biet, Paris X, 2008. Les ventes des titres de collections jeunesse sont de loin supérieures à celles des autres collections de théâtre.

¹⁶ Se reporter au dossier « Quel théâtre au Collège ? » dans le n°6 de *Théâtral magazine*, novembre 2022, p. 72-73.

¹⁷ Les publications citées dans cet article en témoignent, mais il en est beaucoup d'autres.

¹⁸ M. BERNANOCE, « Le comité de lecture de théâtre : quel événement de lecture pour quels sujets lecteurs ? », article à paraître dans les actes des XXII^{èmes} Rencontres des chercheurs en didactique de la littérature qui se sont tenues à Grenoble en 2021.

¹⁹ Michel VINAVER, *Le Compte rendu d'Avignon, Des dix mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager*, Actes Sud, 1987.

²⁰ Claudine GALEA, *Au bois*, Éditions Espaces 34, 2014.

²¹ Le lecteur intéressé pourra écouter une mise en voix de la pièce dans un cycle consacré à Claudine Galea : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/fictions-theatre-et-cie/au-bois-de-claudine-galea-5114960>.

²² Sébastien JOANNIEZ, *Désarmés, cantique*, Espaces 34, 2007.

²³ On peut écouter la réflexion de Sébastien Joanniez sur Radio-Campus dans le cadre de l'émission de Théâtre A la Page, « Tap, Tap, Tap qui est là ? » (14 mars 2023) <https://campusgrenoble.org/podcast/tap-tap-tap-qui-est-la-avec-sebastien-joanniez-printemps-du-livre/>.

²⁴ Suzanne LEBEAU, *Le Bruit des os qui craquent*, Leméac, 2009 ; Éditions Théâtrales jeunesse, 2008.

Pages de Théâtre de TAP²⁵. Évidemment, il peut arriver que certains comités de lecture élisent des œuvres légères, plus faciles de prime abord, avec des formes ressemblant à celles de la comédie de boulevard dont les ingrédients, le trio amoureux en moins, sont connus : cadre familial, conflit, rebondissements, *happy end*, langue savoureuse et virevoltante pleine de bons mots. Mais ceci fait figure d'exception.

Dans ce cadre, la question du comique dans le théâtre jeunesse se pose en des termes à la fois spécifiques et généraux. Dans le premier cas, de façon spécifique, il s'agit de se demander si ce répertoire publié confère au comique une place de premier plan, ce que l'on pourrait présager au vu des manuels scolaires, mais on se demandera s'ils sont un juste reflet de ce qui se publie. Cela conduira ensuite à s'interroger sur la nature éthique et/ou philosophique de ces paroles sur le monde destinées éditorialement aux jeunes, dans leurs relations au rire et aux larmes. Dans le second cas, dans un questionnement plus général, il s'agit de percevoir comment ces écritures font théâtre avec le rire d'un point de vue esthétique, dans quelles formes théâtrales. Tandis que l'on s'accorde avec Mireille Losco²⁶ à percevoir dans le répertoire de théâtre européen contemporain une forme impure de retour au comique, mêlant comique et tragique, quelles dramaturgies le répertoire jeunesse met-il en œuvre, avec quelles dominantes, en ce qui concerne le rapport à l'humour ? Telle sera la troisième grande question abordée par cette réflexion.

Place et statut du comique dans le répertoire de théâtre jeunesse

Le premier constat dont partir, sans doute un peu périphérique mais moins qu'il n'y paraît, concerne la grande part du comique dans les chapitres ou extraits des manuels scolaires du primaire au lycée consacrés au théâtre. Il est en effet assez frappant de constater combien les auteurs de ces ouvrages, dans le cadre d'une présence très réduite laissée au genre dramatique (c'est un peu moins vrai en lycée), donnent majoritairement la primeur au comique et dans des formes théâtrales que l'on peut qualifier de traditionnelles²⁷. L'analyse de plus d'une centaine de manuels scolaires, menée dans les années 2000, m'a permis de le montrer²⁸. Si, à l'ombre écrasante de Molière, on ne trouvait que très peu de théâtre contemporain en primaire et surtout en collège, on pouvait être frappé de constater que les rares extraits récents relèvent peu des grandes écritures, et cela n'a pas beaucoup évolué²⁹. De plus, est souvent privilégié

²⁵ La pièce a obtenu le coup de cœur de Pages de théâtre en 2013.

²⁶ Mireille LOSCO-LENA, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Presses universitaires de Rennes, 2011.

²⁷ Par formes traditionnelles nous entendons la conception du texte de théâtre comme « bel animal » aristotélicien et dialogue interpersonnel mettant en jeu une action unifiée avec début, milieu et fin. Nous y reviendrons. C'est aussi pour partie la *pièce machine* définie par Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques*, Actes Sud, 1993.

²⁸ Pour plus de détails, voir mes deux articles : « Écrire et réécrire du théâtre, approche génétique : Traces d'un grand écart entre littérature et scène », in Jean-Michel POTTIER (dir.), *Seules les traces font rêver, Didactique de la littérature et génétique des textes*, SCEREN, CRDP de Champagne Ardenne, 2006, p. 93-108 ; « La didactique du texte de théâtre : comment penser la relation entre écriture et oralité ? La notion de voix didascalique », in Philippe CLERMONT, SCHNEIDER Anne (dir.), *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, Strasbourg, SCEREN, CRDP d'Alsace, 2006, p. 225-240.

²⁹ Isabelle OLIVIER, Anne VIBERT, « Professeurs de lecture ou de littérature ? Entre dire et faire, une enquête sur le rapport personnel des enseignants à la littérature », in Jean-Louis DUFAYS (dir.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour quoi faire ? Sens, utilité, évaluation*, Presses Universitaires de Louvain, 2007, p. 381-391, Corinne FRASSETTI-PECQUES, « Entre Mots et Plateau,

un comique hérité du siècle classique, avec dans l'apparat critique la bonne vieille partition entre types de comique, y compris quand les élèves ne rient pas. Beaucoup de manuels choisissent ainsi *Knock* de Jules Romain ou *La sorcière du placard aux balais* de Pierre Gripari. Si par chance un manuel³⁰ s'intéresse à Jean-Claude Grumberg, il va choisir sa première pièce jeunesse *Le petit violon*, très peu représentative de l'inventivité de son univers dans le lien entre humour et tragique. En lycée, de la même façon, on réduit l'évolution des formes théâtrales aux sous-genres comédie/tragédie et à leurs tiraillements, mais on trouve peu de réflexions qui subsument cela par un regard sur l'évolution du genre dramatique dans son rapport aux formes esthétiques théâtrales et à l'histoire des mentalités. Cela est particulièrement vrai pour Corneille, comme j'ai eu l'occasion de le montrer³¹.

On ressort d'une plongée dans les manuels scolaires, au prisme de la place et de la nature de l'humour, avec l'idée qu'il y a un parallèle à faire entre le peu de présence du théâtre contemporain et la persistance d'un genre comique artificiel, coupé de toute historicité et naturalisé, placé dans le formol. En effet, les études d'esthétique théâtrale s'accordent à reconnaître dans le théâtre moderne et contemporain, depuis le tournant naturalo-symboliste, entre XIX^e et XX^e siècle, la porosité entre les genres et les formes, dans le sillage de l'invention du drame. Concernant l'humour, on peut lire ceci dans *Poétique du drame moderne et contemporain* :

L'ironie, l'humorisme et le grotesque sont trois notions rattachées au comique, mais un comique travaillé par le doute et les contrastes, inquiet voire inquiétant, si bien qu'il suscite un rire jaune. Le théâtre qui y a recours est traversé de tensions qui ne s'apaisent pas lors d'un « happy end » marquant le dénouement du conflit. Par conséquent, les pièces relevant de l'ironie, de l'humorisme ou du grotesque se terminent généralement [...] sur un point d'interrogation, et donnent une impression d'inachèvement ou de délitement de la forme dramatique traditionnelle fondée sur une progression linéaire³².

Nous ne rentrerons pas dans les nuances entre ces trois termes mais nous trouvons ici confirmation des liens entre humour et fonctionnement des pièces. L'humour est ainsi un procédé dramaturgique, une manière d'appréhender la forme du drame en mêlant et distordant les genres classiques. Or les manuels scolaires, par le choix de formes comiques traditionnelles et par la mise en avant d'une antithèse comique/tragique, laissent plutôt entendre que le comique serait protection contre les malheurs du monde. Alors qu'en est-il dans le répertoire de théâtre jeunesse publié ? Est-il protection contre les malheurs du monde ?

Travaillant sur l'analyse dramaturgique d'un corpus de 112 pièces dans le cadre du premier ouvrage qui a été consacré à cette partie du répertoire théâtral, *À la découverte de cent et une pièces*³³, j'ai été frappée par les résultats que donne l'indexation thématique. Y dominent les thèmes suivants : l'amour (21 pièces), l'enfance (20 pièces), la mort (15 pièces), la guerre à égalité avec le rêve (13 pièces), le conte (9

ou Comment amener les élèves à une perception plus juste du lien texte/scène par l'intermédiaire du théâtre de jeunesse », Mémoire Master 2 Pro LIJE, Université du Maine, sous la direction de M. Bernanoce, Septembre 2011.

³⁰ *Le Français en séquences 6^e*, Hachette, 2000.

³¹ M. BERNANOCE, « La question des genres dans l'enseignement du théâtre contemporain : courants esthétiques et modèles didactiques, des convergences », in M. BERNANOCE, Anick BRILLANT-ANNEQUIN (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain*, SCEREN-CRDP de Grenoble, 2009, p. 35-51.

³² Jean-Pierre SARAZAC (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Études théâtrales n°22, 2001, p. 59.

³³ M. BERNANOCE, *À la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Éditions Théâtrales/Grenoble, SCEREN-CRDP de Grenoble, 2006.

pièces), la famille à égalité avec l'amitié, la violence, l'enfant et l'imaginaire (8 pièces). Suivent à 5 ou 6 occurrences le divorce, l'éducation, la folie, le langage, la parole, les relations enfant-adulte et la vie. À l'inverse, l'humour n'apparaît comme thématique que dans trois pièces et le rire dans une seule³⁴, *Nun, le rire de la baleine* de Christine Blondel³⁵. Le même travail d'indexation réalisé six ans plus tard dans le volume deux, *Vers un théâtre contagieux*³⁶, portant cette fois sur 144 pièces plus récentes, a révélé les prédominances suivantes : mort et famille (33 pièces), amour et relations adultes/enfants (25 pièces), destin, grandir et solitude (20 pièces), politique/société (19 pièces), violence (14 pièces), abandon, corps, imaginaire et langue (13 pièces), différence (12 pièces), quête (11 pièces), conte (10 pièces), apprivoisement, attente et vie (9 pièces). Notons aussi l'émergence de la maladie d'Alzheimer (6 pièces) à hauteur égale avec la mémoire et la vieillesse. Bien évidemment, on peut légitimement relativiser ces résultats tant il est difficile d'établir un relevé thématique, d'autant que le choix initial des œuvres, dans un très gros corpus de lectures³⁷, est nécessairement relatif, même s'il s'est agi dans les deux volumes de tenir des équilibres esthétiques et de rendre compte des pionniers, des classiques et des pièces *météores* (pièce à succès d'un auteur qui n'en publie pas d'autre, ou très peu). Néanmoins ces résultats dessinent des tendances. Ils mettent en lumière le fait qu'à côté des thèmes attendus comme la famille, l'amour ou l'imaginaire dominant des sujets durs et noirs occupant tout autant le reste du théâtre. Il semble également que leur présence se soit accrue au long des décennies concernées, en s'inscrivant clairement dans le terreau social.

Nombreuses sont ainsi les pièces marquantes traitant de la guerre et de ses conséquences³⁸. Citons, parmi d'autres et dans le désordre, *Monsieur Fugue ou le mal de terre* de Liliane Atlan³⁹, *Yolé tam gué* de Nathalie Papin⁴⁰, *Champ de bataille avec enfants* de Jean-Gabriel Nordmann⁴¹, *Le Champ* de Louise Bombardier⁴², *Le Pont de pierre et la peau d'images* de Daniel Danis⁴³, *Le Mioche* de Philippe Aufort⁴⁴, *Chant de mines* de Philippe Gauthier⁴⁵, *Mirad, un enfant de Bosnie* de Ad de Bont⁴⁶, *La Petite Danube* de Jean-Pierre Cannet⁴⁷, *Le bruit des os qui craquent* de Suzanne Lebeau⁴⁸, *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?* de Sylvain Levey⁴⁹, *Pikâ Don (Hiroshima)* de Alex Lorette⁵⁰, *Zig et More* de Marine Auriol, *L'odeur du*

³⁴ La pièce de Nathalie Papin *Qui rira verra*, dont il sera question plus loin, a été publiée après la rédaction de l'ouvrage.

³⁵ Christine BLONDEL, *Nun, le rire de la baleine*, Théâtre à lire, théâtre à jouer n°4, Lansman, 2001.

³⁶ M. BERNANOCE, *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse vol. 2*, Éditions Théâtrales, 2012.

³⁷ Ces lectures représentent environ 700 pièces.

³⁸ Voir l'ouvrage de Françoise HEULOT-PETIT, *Dramaturgies de la guerre pour le jeune public. Vers une résilience espérée*, Peter Lang, collection « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », 2020.

³⁹ Liliane ATLAN, *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, Éditions du Seuil, 1967 ; L'École des loisirs théâtre, 2000.

⁴⁰ N. PAPIN, *Yolé Tam gué*, L'École des Loisirs théâtre, 2002.

⁴¹ Jean-Gabriel NORDMANN, *Champ de bataille avec enfants*, Lansman, 2001.

⁴² Louise BOMBARDIER, *Le Champ*, Lanctôt Éditeur, 1998.

⁴³ Daniel DANIS, *Le Pont de pierre et la peau d'images*, L'École des loisirs théâtre, 1996.

⁴⁴ Philippe AUFORT, *Le Mioche*, L'École des loisirs théâtre, 2004.

⁴⁵ Philippe GAUTHIER, *Chant de mines*, L'École des loisirs, 2009.

⁴⁶ Ad de BONT, *Mirad, un enfant de Bosnie*, L'Arche Théâtre jeunesse, 2006.

⁴⁷ Jean-Pierre CANNET, *La Petite Danube*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.

⁴⁸ S. LEBEAU, *Le Bruit des os qui craquent*, op. cit.

⁴⁹ Sylvain LEVEY, *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2017.

⁵⁰ Alex LORETTE, *Pikâ Don (Hiroshima)*, Lansman Éditeur, 2015.

papier mâché de Françoise Pillet, *Qui a peur du loup ?* de Christophe Pellet, *Une histoire de Sylvain* de Henri Bornstein... Dans ce corpus, notons que plusieurs pièces traitent d'une réalité proportionnellement peu abordée dans l'ensemble du théâtre, le phénomène des enfants-soldats.

Par ailleurs, si certaines pièces jeunesse abordent la guerre de plus loin, en particulier par le détour des contes, ce n'est pas pour en atténuer les effets et cela peut passer par l'humour. *Têtes farçues*⁵¹ d'Eugène Durif, tout en détournant la pièce de Jarry *Ubu*, dont sont conservées les extravagances burlesques, fait clairement référence aux thèses de l'extrême droite en France. *Pinok et Barbie*⁵², tout en s'appuyant sur l'univers traditionnel des jouets d'enfants à la façon d'un conte d'Hoffmann, s'inscrit également dans la matière historique contemporaine. Il en est de même pour une autre de ses pièces, *Le petit chaperon Uf*⁵³ mêlant le conte du Petit Chaperon Rouge, avec des drôleries certaines, à la réalité antisémite de la seconde guerre mondiale. *Marie des grenouilles*⁵⁴, toujours du même auteur, traite certes de grenouille devenant prince mais il s'avère que celui-ci est un machiste guerrier « sanguinaire » (c'est une grenouille rousse) : la référence à la guerre, non datée, n'en acquiert que plus de force. De la même façon, la pièce de Nathalie Papin *L'appel du pont* s'inscrit dans un champ de références intemporel : une jeune fille et un jeune homme de deux camps adverses, en guerre l'un contre l'autre, s'aiment et se le disent sans se parler vraiment, des deux rives d'un pont qui les sépare. C'est *West Side Story*, c'est *Roméo et Juliette*, avec une poésie étonnante associée à de la drôlerie. Mais la présence de la guerre est faite de chair, de bruits et de douleur sensibles. À l'inverse, *Représailles de printemps* de Hanokh Levin⁵⁵ situe l'action au cœur d'une guerre précise, la guerre israélo-palestinienne, et là avec une ironie mordante : un Palestinien très obéissant aide avec gentillesse le fonctionnaire israélien venu, en représailles d'un attentat, pour miner sa maison et la faire sauter. Dans les deux cas, la guerre se pose en figure tout à la fois mythologique et concrète.

Nous avons ici envisagé la noirceur de la guerre. Mais nous pourrions aussi ajouter la pauvreté, les parents maltraitants, les enfants à l'abandon, l'angoisse climatique, le harcèlement scolaire, le rapport au handicap... On est alors à même d'affirmer que le répertoire de théâtre jeunesse, dans une forme de réalisme sociologique, ne donne qu'une place mineure au comique en tant que vestige d'un genre. Certes, on peut trouver dans ce répertoire, comme dans l'ensemble du théâtre, un certain nombre de pièces relativement légères aux allures de comédie, même si elles peuvent ne pas se réduire à cette seule dimension. Nous pourrions citer *Drôles de zèbres* de Brigitte Smadja⁵⁶ ou plus encore *Elles sont toutes folles* de Sylvaine Jaoui⁵⁷ qui mettent en scène pour en rire les disputes familiales, ou encore *Ah ! Annabelle* de Catherine Anne⁵⁸ qui relate un mariage idyllique empêché par deux sorcières contemporaines, avec force jeux de mots. Les éditions Retz de leur côté ont publié beaucoup de courtes pièces se revendiquant clairement du genre comique, très souvent dans le cadre de ce maintien artificiel du genre dont ressortissent les choix des manuels scolaires.

⁵¹ Eugène DURIF, *Têtes farçues*, L'école des loisirs théâtre, 2000.

⁵² Jean-Claude GRUMBERG, *Pinok et Barbie, là où les enfants n'ont rien*, Heyoka jeunesse Actes Sud-Papiers, 2004.

⁵³ *Id.*, *Le Petit Chaperon Uf*, Heyoka jeunesse Actes Sud-Papiers, 2005.

⁵⁴ *Id.*, *Marie des grenouilles*, Heyoka jeunesse Actes Sud-Papiers, 2003.

⁵⁵ Hanokh LEVIN, *Représailles de printemps*, Théâtrales jeunesse, Théâtre en court 1, 2005.

⁵⁶ Brigitte SMADJA, *Drôles de zèbres*, L'école des loisirs théâtre, 1995.

⁵⁷ Sylvaine JAOUI, *Elles sont toutes folles*, L'école des loisirs Théâtre, 2000.

⁵⁸ Catherine ANNE, *Ah ! Annabelle*, L'école des loisirs, 1995.

En s'éloignant du genre comique, il convient alors d'analyser la présence du comique en tant qu'humour, c'est-à-dire position devant le monde et la vie. Il est fait référence ici à la définition que Wittgenstein donnait de l'humour dans son ouvrage *Remarques mêlées* : « L'humour n'est pas un état d'âme, mais une vision du monde »⁵⁹, ce que la philosophie nomme *Weltanschauung*.

Sens du rire et de l'humour dans le répertoire de théâtre jeunesse : une approche éthique ou philosophique ?⁶⁰

Relevons tout d'abord que chacune des pièces que l'on pourrait dire noires parmi celles évoquées précédemment porte en elle une parole de vie, à des degrés divers et de façons différentes mais toujours fortement. Et, souvent, il s'agit moins d'un message d'espoir que d'une inscription des forces de vie dans l'écriture et la dramaturgie elle-même, et cela passe fréquemment par l'humour. Nous allons examiner de près quelques exemples emblématiques de cette dimension éthique de l'humour indissociable du fonctionnement esthétique des pièces.

De ce point de vue, la pièce déjà citée de Liliane Atlan *Monsieur Fugue ou le mal de terre* paraît tout à fait exemplaire. Elle s'inspire d'un événement réel de la seconde guerre mondiale : Janusz Korczak, célèbre pédiatre, pédagogue et écrivain polonais, précurseur du droit des enfants, accompagna les deux cents enfants juifs de son orphelinat jusqu'à la chambre à gaz de Treblinka, où il mourut lui aussi après avoir refusé d'être sauvé. La thématique de la pièce, comme on le voit, est des plus sombres. Or, s'en dégage une grande puissance de vie. La raison première en est sa langue, métaphorique, poétique, tant dans le texte didascalique que dans le texte dialogué. Le personnage de Grol dit Monsieur Fugue, inspiré de Korczak, a quitté la cabine du camion emportant les enfants juifs vers leur triste destinée pour aller les rejoindre. Seul avec eux dans la benne du camion, il les entraîne peu à peu dans un autre monde, fait d'imaginaire, de théâtralité et de rires :

FUGUE : La mort, c'est une vieille femme, une très vieille femme au nez pincé, aux lèvres jaunes, elle voudrait partir, nous lâcher. Mais elle s'est empêtrée dans nos manteaux, des monceaux de manteaux, de chaussures, de choses, tout ce qu'on doit laisser. Elle est énorme, une montagne ne peut pas bouger. Nous sommes tout en dessous, écrasés. (Un temps) Venez. Notre bateau est prêt. (*Iona et Abracha le rejoignent.*)

Là, c'est le pont, c'est là qu'on dormira, face aux étoiles. Regardez !

[...]

Le camion tangué.

[...]

Le camion tangué.

[...]

Elle monte. Le camion tangué de plus en plus.

[...]

Tangage.

[...]

⁵⁹ Ludwig WITTGENSTEIN, *Remarques mêlées*, traduction de Gérard Granel, Flammarion, 2002, p. 150.

⁶⁰ Le lecteur intéressé par cette réflexion pourra se reporter aux deux ouvrages suivants : Marie BERNANOCE, Sandrine LE PORS (dir.), *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement*, Grenoble, Revue *Recherches et Travaux*, n°87, 2015, URL : <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/750> ; Id., *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, Artois Presse Université, Collections Corps et voix, 2018, URL : <https://books.openedition.org/apu/10571?lang=fr>.

*Les enfants tanguent, rien*⁶¹.

Tout au long de cette aventure qui amène les enfants à s'inventer une vie qu'ils n'auront jamais, et ils le savent, on les voit passer d'un « rire sauvage » ou encore un « rire-aboiement » à un véritable rire allié à une forme de beauté, en particulier dans la mise en scène fictive d'un mariage qui n'aura jamais lieu. Comme on le perçoit dans ce court montage d'extraits, théâtre et poésie se mêlent ici intimement et l'on songe à l'écriture hétérogène d'Andrée Chédid, bien loin des genres figés, qui mêle dans *Le sixième jour* roman, poésie et théâtre. Bien sûr, la question de la réception de la pièce se pose avec acuité : le lecteur et le spectateur ne riront sans doute pas de cette situation de rires, ils pourront en être glacés, ou sidérés. Mais le rire est cependant affirmé comme une vertu profondément humaine et nécessaire, ferment d'une mise en abîme de la théâtralité. Cette pièce est ainsi empreinte d'un étrange humour noir déstabilisant. Il est à noter que cette œuvre, mise en scène par Roland Monod à Saint-Etienne en 1967, reprise ensuite au TNP à Paris, a été traduite et montée dans de nombreuses langues, et a valu une grande renommée à Liliane Atlan, aujourd'hui injustement oubliée.

On pourrait développer les mêmes analyses mêlant éthique et esthétique pour la pièce *Yolé tam gué* de Nathalie Papin : elle s'ouvre sur une scène qui n'est pas sans rappeler *Monsieur Fugue*, dans laquelle on voit des enfants sortir de terre :

PROLOGUE :

FIN DE GUERRE

Dans le lointain, tirs explosions, rafales...

Puis, calme absolu. On ne distingue rien d'autre qu'un paysage de désolation dans un désert de sable, quelques paillotes parsemées et éventrées, de grands trous à côté des paillotes. Un arbre est là⁶².

Or, les chances de survie de ces enfants tiendront à leurs capacités à avancer, dans un réseau symbolique très poétique, entre terre, ciel, arbres, racines et marche :

L'ENFANT SEUL

Et toi, pourquoi tu cours si vite avec tes racines à l'air ?

L'ARBRE MARCHEUR

Je vis où mes racines vont⁶³.

Et ce réseau symbolique a beaucoup à voir avec l'humour, comme souvent dans le théâtre de Nathalie Papin : tout le personnage de l'arbre marcheur en est nourri. Par ailleurs, la marche des enfants est aussi portée par leur chant⁶⁴. De cette manière les chemins de vie, même en situation désespérée, se révèlent mis en marche par les mots, la voix, leurs liens au corps et le déport qu'ils permettent pour regarder le monde.

On connaît l'origine étymologique franco-anglaise du terme *humour*, ancré en termes d'histoire des mentalités dans la représentation d'un corps empli de fluides, d'*humeurs*. Dans son ouvrage, *Le Corps redressé*⁶⁵, Georges Vigarello montre

⁶¹ L. ATLAN, *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, op. cit., p. 75-76.

⁶² N. PAPIN, *Yolé Tam gué*, op. cit., p. 7.

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ Voir à ce propos l'article de F. HEULOT-PETIT « *Yolé tam gué* de Nathalie Papin : la chanson des origines pour survivre à la guerre », in Florence GAIOTTI et Eléonore HAMAIDE-JAGER (dir.), *La Chanson dans la littérature d'enfance et de jeunesse*, 2020, Artois Presse Université, p. 199-215.

⁶⁵ Georges VIGARELLO, *Le Corps redressé*, Éditions du Félin, 2018.

comment depuis le moyen-âge on a fait passer le corps d'un redressement social et même forcé (en particulier par le corset pour les femmes) à un état relâché, dé-tendu. On peut alors en déduire une hypothèse : alors qu'il s'agissait de contraindre ce que les humeurs pouvaient avoir de trop lâche dans les représentations du corps, la persistance imaginaire de *l'humeur* a investi *l'humour*, au temps de la renaissance anglaise, d'une liquidité langagière propre à l'autonomie et à l'individuation des corps contemporains, les armant de façon *détendue* pour affronter un ciel vidé de toute divinité. L'arbre marcheur de la pièce de Nathalie Papin peut se lire comme la figure d'une symbiose imaginaire entre la verticalité du tronc et la liquidité de la marche. Dans la pièce de Liliane Atlan, la force apparente des bourreaux se retrouve liquéfiée, « horizontalisée » par la benne du camion où le rire et la poésie sont les seules forces ancrant conjointement ciel et terre. L'humour peut ainsi, on le sent, prendre une dimension anthropologique profonde, propre à rencontrer tout autant l'imaginaire des enfants que celui de tous les lecteurs adultes.

Alors que le théâtre moderne et contemporain paraît s'être beaucoup englué dans un certain goût morbide pour le nihilisme et ce que Nancy Huston dans son ouvrage *Professeurs de désespoir* appelle la *génophobie*⁶⁶, sa part d'adresse à la jeunesse trouve comment parler du monde par le biais d'écritures impures mêlant rire et larmes, comique et tragique, sans noirceur désespérante ni didactisme moralisateur béat, tout du moins dans le meilleur de ses écritures, qui est aussi la part la plus importante. Dominique Richard évoque quant à lui la nécessité d'un « tragique joyeux » lorsque l'on s'adresse à des enfants et des jeunes :

Que peut-on leur dire aujourd'hui ? Ce que l'art ou la philosophie ont toujours répété : que le nihilisme doit être surmonté, que s'y complaire est une faute, a fortiori quand on parle à des jeunes⁶⁷.

Dans un article intitulé « Le rire cruel de Joseph Danan », Bernadette Bost analyse deux pièces jeunesse de cet auteur, *Les aventures d'Auren le petit serial killer*⁶⁸ et *Jojo le récidiviste*⁶⁹. Analysant la première pièce, elle écrit ceci :

Le comique de l'affaire se glisse dans les jeux de langage, comme les contrepèteries involontaires d'un hibou bafouilleur, et l'humour trouve sa place entre les violences revendiquées et le charme d'un conte initiatique où les misères du vrai monde sont conjurées⁷⁰.

Et elle conclut sa réflexion sur la seconde pièce par ces mots :

Décidément, tout enfant porte en lui un poète et un tueur, et la réussite de Joseph Danan entre comédie et tragédie est de les faire cohabiter poétiquement⁷¹.

⁶⁶ Nancy HUSTON, *Professeurs de désespoir*, Actes Sud, 2004. Signalons que son positionnement, assez moral, n'est pas sans poser des questions à la critique littéraire.

⁶⁷ D. RICHARD, « Écrire par bouffées d'enfance », in M. BERNANOCE, *Vers un théâtre contagieux*, op. cit., p. 441-442.

⁶⁸ Joseph DANAN, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, Actes Sud-Papiers Heyoka jeunesse, 2003.

⁶⁹ Id., *Jojo le récidiviste*, Actes Sud-Papiers Heyoka jeunesse, 2007.

⁷⁰ Bernadette BOST, « Le rire cruel de Joseph Danan », in B. BOST, M. LOSCO-LENA, *Du comique dans le théâtre contemporain*, Revue Recherches et travaux n°69, 2007, p. 111-112.

⁷¹ Ibid., p. 112.

Le travail poétique est donc en quelque sorte non pas le remède aux maux du monde mais leur détournement.

Il apparaît alors que l'impureté générique construit un profond rapport à la joie, dans le sens philosophique que Clément Rosset a donné à ce mot dans *La Force majeure*⁷², et cela va de pair avec une exigence artistique dont il parle en ces termes lors d'un entretien :

CR : Le miracle qu'il y a à se sentir très heureux dans un monde dont on sait l'horreur. Je pense tout à fait ce que pense Cioran, à cette différence que je ne conclus pas que la vie est un enfer, mais qu'elle est un paradis [...].

NR : Dans *Le choix des mots*, vous faites un lien entre l'écriture et la pensée : contre Rousseau, vous dites que l'écriture n'est pas un « dangereux supplément ».

CR : C'est pourquoi je pense qu'il y a identité entre le mal vu et le mal dit⁷³.

On peut ainsi en arriver à la conclusion que la poésie intrinsèque des belles et fortes pièces de théâtre jeunesse qui traitent de sujets noirs, tragiques, est en elle-même affirmation d'une joie qui s'offre aux jeunes et à tous comme vision du monde, plus que comme point de vue moral.

Les meilleures des pièces jeunesse, les mieux écrites et construites, traitent d'un réel dont elles peuvent dire toute la noirceur mais sans désespérer l'enfant, pas plus que l'adulte. Du fait d'un fort rapport à la transmission mais sans surplomb de l'adulte, elles trouvent le chemin d'une juste prise en compte du réel, assumé, par un chemin dont l'humour est partie intrinsèque et qui constitue une forme d'humilité philosophique, comme j'ai eu l'occasion de le développer dans l'avant-propos de *Vers un théâtre contagieux*⁷⁴. L'adulte auteur, en dialogue conscient ou inconscient avec ce que Deleuze et Guattari ont appelé le *bloc d'enfance*⁷⁵, peut regarder et dire le monde de façon juste, en préservant le rire dans le cadre du « devenir enfant » de la parabole nietschéenne des trois métamorphoses, ce que Pierre Péju dans *Enfance obscure*⁷⁶ appelle l'Enfantin. Aux philosophes qui, dès la fin du Ve siècle avant Jésus-Christ, à commencer par Platon, ont considéré que l'enfant était le « monstre » de la philosophie, l'état dont il faut se défaire pour grandir et arriver à maturité et sagesse, Nietzsche oppose, avec Héraclite, ce que Gilles Deleuze analyse dans *Nietzsche et la philosophie* de cette manière :

Affirmer le devenir, affirmer l'être du devenir sont les deux temps d'un jeu qui se compose avec un troisième terme, le joueur, l'artiste et l'enfant. Le joueur-artiste-enfant, Zeus enfant. Dionysos, que le mythe nous présente entouré de jeux divins⁷⁷.

L'adresse à des enfants et à des jeunes est alors le lieu d'activation privilégié de l'Enfantin, le terrain de jeux favori du « joueur-artiste-enfant » que peut être l'écrivain s'il est juste dans son « devenir enfant ».

C'est ainsi qu'on peut analyser de près la remarquable pièce de Jean-Pierre Cannet, *La petite Danube*, déjà citée, mettant en scène l'aventure d'une petite fille qui vit non

⁷² Clément ROSSET, *La Force majeure*, Éditions de Minuit, 1983.

⁷³ Entretien de Clément Rosset avec Nicolas Rousseau, « Autour de *L'école du réel* », sur le site de *Actu philosophia*, <http://www.actuphilosophia.com/spip.php?article122>, consulté le 6 mai 2009.

⁷⁴ M. BERNANOCE, *Vers un théâtre contagieux*, op. cit., p. 19-21.

⁷⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux*, Éditions de Minuit, 1980, p. 360.

⁷⁶ Pierre PÉJU, *Enfance obscure*, Gallimard, 2011.

⁷⁷ Cité par *Ibid.*, p. 313.

loin d'un camp, « Quelque part au pied des Carpates, dans une éternité d'enfance et de guerre »⁷⁸ : trouvant dans le fond du jardin familial une veste rayée de déporté, elle lui donne vie comme on le fait d'un doudou, dans la simplicité joyeuse d'un enfant, jusqu'à se trouver face à face avec le fuyard que tous poursuivent, y compris son père. L'écrivain a choisi de citer cet extrait d'Yves Bonnefoy en épigraphe :

Écrire une violence, mais pour la paix
Qui a saveur d'eau pure⁷⁹.

C'est assez dire combien la joie peut permettre de continuer à vivre, en faisant mieux que survivre, quand on a vu son père se mêler à ce que Prévert nommait la « meute des honnêtes gens », suivant le guide, le führer, et l'humour est alors au rendez-vous :

ANNA.- Mes parents étaient de braves gens, d'ailleurs mon père n'avait rien contre Hitler. [...] L'ennui, pour saluer comme les nazis, c'est qu'il ne se souvenait jamais s'il fallait lever le bras gauche ou le bras droit⁸⁰.

Or, il faut aussi relever que la pièce est tout entière théâtre de voix, par le biais d'un mélange passé/présent qui dédouble le personnage d'Anna : il y a la voix de l'adulte qui raconte la jeune adolescente qui elle-même écoute les voix qui l'entourent, voix de ses parents, voix des roms, voix des soldats, par lesquelles s'incarne le passé qui devient présent scénique. C'est une des caractéristiques de ce qu'en dramaturgie on nomme *épiscisation*, regroupant les formes modernes d'un épique originel du théâtre grec. La liste de personnages présente Anna comme « La jeune narratrice »⁸¹. Le monde peut être dit dans son entièreté, noirceur et joie confondues, parce qu'il est objet d'un récit dans le dialogue adulte/enfant et en préservant *l'Enfantin*. On sait depuis Lyotard la disparition postmoderne des *grands récits*. Il apparaît que le théâtre jeunesse, par ses liens forts à la narrativité, a su préserver ce que l'ensemble du théâtre a pu redécouvrir plus récemment, le goût du récit, comme le montre depuis une quinzaine d'années le succès de Wajdi Mouawad. Ce dernier s'en explique longuement dans l'ouvrage *Voyage pour le festival d'Avignon 2009* en dialoguant avec les deux responsables du festival :

Bref, l'idée de consacrer un festival autour de cette question de la narration, c'est une manière de se poser la question : « Peut-on encore consoler notre époque ? »⁸²

Le théâtre jeunesse qui dit le monde apparaît ainsi comme la part consolante privilégiée du théâtre contemporain. Wajdi Mouawad a d'ailleurs publié du théâtre en collection jeunesse, dans lequel l'humour côtoie le plus noir. Citons *Pacamambo* et *Les assoiffés*. Il revendique un rapport fort, structurel, au tragique, ce dont témoigne son mot d'auteur « Le théâtre comme messager » pour *À la découverte de cent et une pièces* :

L'auteur qui écrit tente de faire lumière sur ce qui était évident et lumineux à l'âge de l'enfance. Et la mort était, pour l'écrivain, une chose lumineuse.

⁷⁸ J.-P. CANNET, *La petite Danube*, op.cit., p. 8.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁸¹ *Ibid.*, p. 8.

⁸² Wajdi MOUAWAD, Hortense ARCHAMBAULT, Vincent BAUDRILLER, *Voyage pour le festival d'Avignon 2009*, P.O.L, 2009, p. 12.

J'écris non pas pour parler de la mort, mais pour aimer la mort. Je crois qu'il faut montrer des tragédies aux enfants. Je crois que la vie est davantage tragique que dramatique. Or, ce qu'ils voient sur l'écran de leur télévision et ce qu'ils voient souvent au théâtre, ce sont des drames. Ce qui veut dire qu'ils ne sont que très rarement mis en présence du sentiment tragique de la vie. Or, pour ne pas être totalement démuni lorsque celui-ci surgira dans leur existence – à la mort du fils ou de la mère, à la perte de l'amour –, l'art a le devoir de leur faire ressentir le sentiment tragique pour que, déjà, ils apprennent à dialoguer avec lui. Écrire pour la mort afin que l'enfant qui vit au fond de l'auteur puisse faire le ménage de l'enfance et permettre à l'adulte de devenir plus humain⁸³.

Toutes les analyses du répertoire de théâtre contemporain publié en collection jeunesse m'amènent à formuler que c'est précisément la nature de ce rapport à l'humour et au tragique qui fonde la qualité du meilleur des pièces de ce répertoire. Et cela permet de saisir la grande importance du récit dans l'écart qu'il nécessite, pour la création de l'humour en tant que joie, vision du monde propre à consoler de la noirceur regardée en face.

Quelles dramaturgies du rire et de l'humour dans le répertoire de théâtre jeunesse ?

Repartons de cette analyse : le théâtre à destination des jeunes⁸⁴ est un théâtre des adultes se décentrant par un détour fictif en terres d'enfance. Le théâtre jeunesse regarde le monde du point de vue de l'enfance en fictionnalisant le point de vue naïf, natif, de celui qui peut observer le réel et les autres comme s'il ne les connaissait pas, comme s'il les voyait de l'extérieur, par le filtre des yeux de l'enfant en soi et/ou imaginé/vécu comme récepteur. Pour mieux appréhender cette démarche, on peut y trouver ce que Jean-Pierre Sarrazac analyse sous le terme de *détour* :

Dans la première de ses *Leçons américaines*, Italo Calvino fait l'éloge, en matière de réalisme, de la vision indirecte, à laquelle il attache la figure mythologique de Persée : le monde est pareil à la Méduse, si l'écrivain veut en rendre compte sans se laisser paralyser, il doit se garder de regarder le monstre en face⁸⁵.

Jean-Pierre Sarrazac analyse cette « vision indirecte » dans un ouvrage passionnant pour notre sujet, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*⁸⁶, ce qui permet de contourner le réalisme en une forme de réalisme « mineur », au sens que Deleuze et Guattari ont donné à ce terme dans *Kafka : pour une littérature mineure*⁸⁷. Certains auteurs de théâtre jeunesse s'inscrivent dans cette démarche de façon consciente, d'autres de manière inconsciente, et l'édition puis la réception font le reste. Les meilleurs d'entre eux, les moins « routiniers » (pour continuer à emprunter au vocabulaire de Jean-Pierre Sarrazac) ont en commun de faire émerger une sorte de creuset de formes inventives pour dire le monde.

⁸³ M. BERNANOCE, *Vers un théâtre contagieux*, op. cit., p. 318-319.

⁸⁴ Depuis plusieurs années, je rechigne à recourir à l'expression « théâtre pour les jeunes » car la prédestination affichée avec le « pour » soulève de véritables questions éthiques et esthétiques, sans compter que cela revient à affirmer une conception de l'écriture et de l'adresse relevant de la seule intentionnalité de l'auteur, ou du créateur en général. Les esthétiques de la réception ont montré que la construction du sens s'avère beaucoup moins simpliste : son trajet n'est pas en ligne droite du créateur au récepteur. De plus l'adresse à la jeunesse se doit d'éviter tout didactisme, tout surplomb.

⁸⁵ J.-P. SARRAZAC (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 36.

⁸⁶ *Id.*, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, éd. Circé, 2002.

⁸⁷ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Kafka : pour une littérature mineure*, Minuit, 1985.

Dans la continuité de cette réflexion, Mireille Losco-Léna s'est penchée sur le renouveau de la comédie dans le théâtre contemporain pour y analyser comment le comique fonctionne précisément comme un détour pour dire le monde⁸⁸, ainsi à propos d'une pièce de Peter Turrini :

La Fête du cochon est un exemple flagrant non pas d'une simple crise des genres dramatiques traditionnels, mais de leur circulation inédite, entre déplacements, montages et recompositions. La pièce, en cela exemplaire de nombre de drames contemporains, invite à une analyse dramaturgique à plusieurs entrées, assez souple pour circuler entre les différentes tensions génériques ou formelles des textes, assez ouverte pour s'ouvrir à des horizons esthétiques hétérogènes⁸⁹.

Les pièces jeunesse mêlant humour et noirceur sont le fruit d'un double détour, renforçant par là-même leur hétérogénéité. On peut alors, et il ne s'agit pas que d'un jeu de mots, y voir à l'œuvre ce que j'ai proposé d'appeler un « humour multicolore », un comique aux multiples couleurs dont les dominantes peuvent varier selon le regard qu'on leur porte, du plus noir au plus joyeusement coloré, renforçant la place donnée à leur réception.

Cependant, à bien y regarder, il est possible de distinguer plusieurs grandes familles dans cet *humour multicolore*.

Se développe tout d'abord un humour nourri du débordement langagier : brillance et profondeur d'un humour avec et pour les mots. Joël Jouanneau fait ainsi preuve d'une fantaisie débridée, jubilatoire, emportant le lecteur dans une forme de complicité contagieuse du fait d'une écriture relevant de formes du conte, comme dans *Mamie Ouate en Papoâsie*⁹⁰ ou dans une pièce plus récente, *Le marin d'eau douce*⁹¹ dont le sous-titre, *Une épopée salée*, est déjà tout un programme. Il suffit de lire le début de *Mamie Ouate* pour respirer la fantaisie de cette écriture, s'inscrivant dans ce que j'ai proposé de nommer *adresse didascalique*⁹², parole didascalique adressée au lecteur et au spectateur, cassant la convention du quatrième mur :

Blupblup. C'est le nom de l'île, une île minuscule. C'est assez loin d'ici.

Administrativement, l'île Blupblup dépend d'une île géante, la Papoâsie. Elle n'a plus qu'un habitant, Kadouma. Les autres, eh bien ils sont morts, ou ils sont partis, ou ils se sont effacés dans le paysage, c'est comme on voudra !

Comme tous les Blupblutiens, Kadouma est grand et noir de peau, il a l'âge que vous lui donnerez, il parle parfaitement notre langue, il ne roule pas les « r », on ne sait pas pourquoi, c'est comme ça !⁹³

Dans la même veine assez narrative dont nous avons vu qu'elle relève de *l'épicisation*, Fabrice Melquiot entraîne son lecteur dans des univers d'une créativité langagière baroque, particulièrement dans la « série » des Bouli Miro, ce qui inscrit les

⁸⁸ M. LOSCO-LENA, « Rien n'est plus drôle que le malheur ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, op. cit.

⁸⁹ Id., « Sur les comédies contemporaines », in M. BERNANOCE, A. BRILLANT-ANNEQUIN (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain*, op. cit., p. 53-63. Se reporter également au numéro 69 de la revue *Recherches et Travaux, Du comique dans le théâtre contemporain*, Ellug, 2007.

⁹⁰ Joël JOUANNEAU, Marie-Claire LE PAVEC, *Mamie Ouate en Papoâsie*, Actes Sud-Papiers, 1989, Actes Sud-Papiers Heyoka jeunesse, 2000.

⁹¹ Id., *Le Marin d'eau douce, Une épopée salée*, Heyoka jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2007.

⁹² Voir *Vers un théâtre contagieux*, op. cit., p. 531.

⁹³ J. JOUANNEAU, Le Pavec Marie-Claire, *Mamie Ouate en Papoâsie*, op. cit., p. 6.

pièces dans une tradition non théâtrale de feuilleton populaire : c'est *Bouli Miro*⁹⁴, *Bouli redéboule*⁹⁵, *Bouli année zéro*⁹⁶ et *Wanted Petula*⁹⁷. Bouli est un enfant obèse, né de père obèse et de mère myope, et son histoire est racontée par son père en même temps qu'elle se déroule :

DADDI ROTONDO. Il est où mon fils, mon caïd, le sang du sang de mon nombril, il est où ?

DADDI ROTONDO. *Bouli tremblait tellement dans un linge blanc et rouge. Je ne voyais que ses yeux entre deux plis.*

MAMA BINOCCLA. Je suis Mama, où il est mon fils ? Mon amour Daddi, il est où notre caïd ?⁹⁸

Dans *L'enfant-dieu*⁹⁹, Fabrice Melquiot propose une sorte de farce partant paradoxalement de toute la misère des enfants des rues : Khalifa, l'enfant mort dans les rues de Dakar-city, devient dieu dans un paradis peu conformiste que Dieu le Père a abandonné pour aller faire du théâtre en enfer... Jésus, sorte de hippie très préoccupé de sa personne, ayant quant à lui d'autres chats à fouetter, Saint-Pierre doit trouver un remplaçant à Dieu le père. Si l'on rajoute que Mahomet, Bouddha et Noé sont aussi de la partie, de même qu'une « Bonne Sœur » sexy qui fait une démonstration de Hula Hoop, on aura un aperçu de la panoplie quelque peu surréaliste de cet univers, dont la langue est à la fois poétique et désopilante, dans une forme de réécriture burlesque de la pièce de Lessing, *Nathan le sage*.

Non loin de ce type d'humour, citons les pièces de Bruno Castan, en particulier *Coup de bleu*¹⁰⁰ et *Neige écarlate*¹⁰¹. Du conte à la parole d'aujourd'hui, dans une langue extrêmement savoureuse, ses dramaturgies reposent sur des décalages totalement inédits de mots et d'univers. Dans *Coup de bleu*, Barbe-Bleue part en voyage dans le monde contemporain et croise des faits-divers aussi terribles que le sort qu'il promet à sa jeune épouse mais celui-ci est sans cesse remis à plus tard par des retours en arrière de type cinématographique des plus drôles, repartant à chaque fois plus loin en arrière. Dans *Neige écarlate*, la jeune Neij vient tout droit de la sitcom *Hélène et les garçons*, gentiment moquée par des dialogues d'une drôlerie irrésistible, mais elle se couvre du pourpre des contes quand les deux univers se mêlent et qu'elle devient Neige, dans la découverte d'une sorte de tragique de l'adolescence.

Dans un registre comique un peu différent du fait de sa parole sur le monde contemporain, *Alice pour le moment*¹⁰² de Sylvain Levey fait résonner un humour féroce, noir et rose, sur la situation des sans-emplois fixes réduits à vivre dans une voiture qui finit par exploser autant que leurs rires. Stéphane Jaubertie, dans *Yaël Tautavel*¹⁰³, *Jojo au bord du monde*¹⁰⁴, *Une chenille dans le cœur*¹⁰⁵ et, plus récemment, dans *Lucienne Eden*¹⁰⁶, construit des fables poétiques et politiques marquées d'une extravagance irrésistible, pleine de tendresse, pour dire la solitude de

⁹⁴ F. MELQUIOT, *Bouli Miro*, L'Arche jeunesse, 2002,

⁹⁵ *Id.*, *Bouli redéboule*, L'Arche jeunesse, 2005.

⁹⁶ *Id.*, *Bouli Année Zéro*, L'Arche Jeunesse, 2010.

⁹⁷ *Id.*, *Wanted Petuta*, L'Arche jeunesse, 2007.

⁹⁸ *Id.*, *Bouli Miro*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁹ *Id.*, *L'Enfant-dieu*, L'École des loisirs, 2003.

¹⁰⁰ Bruno CASTAN, *Coup de bleu*, Très Tôt Théâtre 1988, Éditions Théâtrales jeunesse, 2001.

¹⁰¹ *Id.*, *Neige écarlate*, Très Tôt Théâtre, 1994 ; Éditions Théâtrales jeunesse, 2002.

¹⁰² S. LEVEY, *Alice pour le moment*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2008.

¹⁰³ S. JAUBERTIE, *Yaël Tautavel*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.

¹⁰⁴ *Id.*, *Jojo au bord du monde*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.

¹⁰⁵ *Id.*, *Une chenille dans le cœur*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2008.

¹⁰⁶ *Id.*, *Lucienne Eden ou l'île perdue*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2021.

toute marche en avant. Fabrice Melquiot dans *Catalina in fine*¹⁰⁷ s'intéresse à la déshumanisation qu'entraîne l'usine, et les couleurs font alors partie de la fable : la jeune Catalina aux deux visages, l'un qui rit, l'autre qui pleure, réussit à convaincre son vieil ami ouvrier de mettre de la couleur dans les objets fabriqués, jusque-là tout gris.

À l'opposé de cette première catégorie, sans doute majoritaire quantitativement, on distingue un comique se situant entre débordements imaginaires et retenue langagière. Toujours sur fond de préoccupations sociales, citons *L'entonnoir* de Jean Cagnard¹⁰⁸. Cette pièce étonnante se penche sur une thématique, le chômage, peu présente dans le théâtre jeunesse alors qu'il correspond pourtant à une réalité importante de la société française contemporaine, touchant les enfants et les jeunes. La pièce s'ouvre sur deux scènes, d'écriture purement didascalique :

UN

Un banc à côté d'un arbre.

Précair arrive, s'assied sur un banc, face au public ? L'endroit n'est-il pas parfait pour une petite halte ?

Au bout d'un moment, alors que la tranquillité semble réelle, une grosse branche tombe de l'arbre, emportant au sol la moitié du feuillage.

Temps.

DEUX

Peut-être un instant plus tard. Peut-être un autre jour... Sûrement un autre jour...

Un banc identique sous un autre arbre. Quelle ramure délicate et majestueuse !

Précair arrive, s'assied sur le banc, face au public.

Au bout d'un moment [...] il se lève, va regarder l'arbre [...]

Mais alors que l'on peut s'attendre au même évènement, une chute de branche (mais le destin ne peut pas être aussi répétitif, n'est-ce pas...), c'est le bras gauche de Précair qui tombe.

*Noir*¹⁰⁹

La pièce met en scène un chômeur perdant peu à peu ses membres, qui tombent de lui à mesure que le quitte son honneur d'homme, de même que les arbres perdent leurs branches. La trame narrative s'en va ensuite vers une forme de délire surréaliste où se lit une forte critique sociale.

Enfin, dans une forme d'humour à la langue retenue mais dense, deux auteurs importants se détachent, dont les univers se rejoignent par le même pouvoir donné au mot : Philippe Dorin et Nathalie Papin. Dans *L'hiver quatre chiens mordent mes pieds et mes mains*, Philippe Dorin, dont l'écriture se nourrit d'un vocabulaire réduit jouant de refrains, parfois de chansons, se moque avec tendresse mais non sans dérision de l'humaine condition de la vie d'une famille et de son créateur, l'écrivain. Écrite dans le cadre d'un projet sur les saisons, cette pièce développe la symbolique de l'hiver, dont ressortir. En quatre journées, rythmées par trois nuits, une famille se construit sous notre regard en évoquant son créateur, dans un geste quelque peu pirandellien mais moins en quête d'auteur qu'en dépit d'auteur :

Tu sais, y a un type, là-bas, il est assis en ce moment derrière son bureau pour écrire notre histoire, et là, il a pas beaucoup d'idées. Alors, il va falloir être patients, toi et moi. Faudra pas s'attendre à des miracles, ni à de grands évènements pour tous les deux. Y aura sûrement des longs moments sans rien dire, des compléments d'objets directs qui vont manquer, et même directement les objets. Faudra pas faire la difficile. C'est l'hiver¹¹⁰.

¹⁰⁷ F. MELQUIOT, *Catalina in fine*, L'Arche jeunesse, 2005.

¹⁰⁸ Jean CAGNARD, *L'entonnoir*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 7-8.

¹¹⁰ P. DORIN, *L'hiver quatre chiens mordent mes pieds et mes mains*, L'école des loisirs, 2008, p. 7.

Nathalie Papin de son côté, dans une réelle économie de moyens contrebalancée par un terreau mythique profondément ancré, s'appuie sur des frottements à la fois métaphoriques et directs entre imaginaire et quotidien. *Debout*, une de ses pièces les plus célèbres, met en scène un enfant maltraité, dans un cimetière rappelant celui de la pièce de Shakespeare *Hamlet* :

Le fossoyeur découvre l'enfant allongé dans le fond du trou.

VICTOR

Qu'est-ce que tu fais là ?

L'ENFANT

J'essaye de mourir

VICTOR

Tu n'as pas l'air de bien y arriver¹¹¹.

Le ton est donné. La douleur va côtoyer l'humour :

L'ENFANT

Ce n'est pas qu'une torgnole, c'est des coups tous les jours. J'en suis tout cassé.

VICTOR

Ca se répare. Y'a rien de plus résistant qu'un os, j'en sais quelque chose. Si y'a une âme ou quelque chose comme ça, on doit la trouver dans les os. C'est pas pour rien qu'on a brûlé des tas de gens pour les éliminer jusqu'à l'âme¹¹².

S'ensuivra une quête fabuleuse de la mère, à la fois drôle et terrible. L'enfant va construire son chemin, jusqu'à la Mère des Mères. Quand il retrouve Victor, au bord de la mort, il s'est vraiment mis debout :

VICTOR

Si je comprends bien, t'as pas trouvé ce que tu n'auras jamais, mais à force de chercher, t'as trouvé mieux que ce qui te manque.

Debout réfléchit.

DEBOUT

Oui. C'est exactement ça. Sauf que moi, je le dirais autrement¹¹³.

Chez ces deux auteurs, nommer suffit à appréhender l'essentiel, du noir au multicolore.

En forme de conclusion : l'humour multicolore comme pouvoir de dire, de regarder et comme pouvoir d'être

Dans le meilleur du répertoire jeunesse, la langue en elle-même devient objet de l'humour. Sans doute est-ce là une caractéristique frappante de cette partie du répertoire théâtral, comme une invitation à s'emparer des mots pour mieux construire sa vie et son regard sur la vie. C'est ce que j'ai appelé des dramaturgies de la contagion¹¹⁴, dans la proximité de la poésie et du contagé. L'humour s'y déploie entre

¹¹¹ N. PAPIN, *Debout*, L'école des Loisirs, 2001, p. 13.

¹¹² *Ibid.*, p. 17.

¹¹³ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁴ Voir l'ensemble de l'avant-propos de *Vers un théâtre contagieux*, op. cit., p. 15-25.

les larmes aux couleurs sombres et la fantaisie inventive aux couleurs claires. C'est ainsi que Nathalie Papin thématise le rire avec ses deux pièces *Le Pays de rien*¹¹⁵ et *Qui rira verra*¹¹⁶ : dans ces terres, le rire est interdit et se fait l'emblème du pouvoir que l'on doit reprendre pour réellement vivre, renaître et déjouer la mort. À l'inverse de Platon qui rejetait le théâtre et le rire, cet univers plaide autant pour l'un que pour l'autre.

N'est-ce pas alors donner du pouvoir aux enfants qui liront, entendront ou verront ces pièces ? C'est à quoi mène la réflexion de Gaëtan Brulotte dans son article « Rire du pouvoir, petites réflexions sur le rire et le pouvoir » :

Tout au contraire des discours crispés contre lui, les surréalistes firent de l'humour noir une arme révolutionnaire qui secoue les fondements de l'ordre établi et propose une nouvelle vision du monde. On rejoint ici les théories du rire bénéfique à la fois pour l'individu et pour la société. L'humour accompagne non seulement le plaisir de vivre, mais aussi l'émancipation de l'esprit. Il est une force progressiste sur le plan social, à l'inverse de ce que croyait un Hegel. Du carnavalesque rabelaisien au gai savoir de Nietzsche [...], le rire est une forme de lucidité qui permet de dépasser la condition humaine, d'agrandir la conscience et de faire avancer la civilisation¹¹⁷.

On peut alors défendre l'idée que le théâtre jeunesse, dans l'alliance qu'il déploie entre tragique et joie colorée s'inscrit pour beaucoup dans la veine du théâtre surréaliste qui semble avoir eu peu d'héritiers, comme le relevait Michel Corvin dans son ouvrage *Le nouveau théâtre*¹¹⁸. Le rapport au réel fonctionne alors moins comme une approche réaliste que comme un positionnement philosophique face à l'existence et à l'histoire, revendiquant les forces de l'imaginaire.

Dans ce panorama, il est intéressant de relever que l'humour n'est pas incompatible, loin s'en faut, avec une forte tendance épique, disant tout autant qu'elle montre, parfois très engagée. Le théâtre de Sylvain Levey est un des plus clairs représentants de cette tendance. C'est particulièrement vrai dans *Cent culottes et sans papiers*¹¹⁹, vaste fresque de notre monde actuel regardé du point de vue de l'identité et de la migration, citant et rejoignant la démesure de Victor Hugo dans le même imaginaire ample pétri de contrastes métaphoriques, générant des fantaisies débridées. Il en est de même pour *Costa le rouge*¹²⁰, une pièce dans laquelle le récit mythique est thématisé. L'autre grande œuvre représentant cette tendance épique alliée à un humour multicolore est le théâtre de Suzanne Lebeau, tout spécialement dans *L'enfant, la montagne et la mangue*¹²¹, *Petit Pierre*¹²² et *Le Bruit des os qui craquent*. La pauvreté, le handicap, l'enfant soldat sont autant de thématiques fortes prises à bras le corps dans une dramaturgie du récit, transmis par la parole et l'écriture. Mais on pourrait se livrer aux mêmes analyses dans ses œuvres relevant davantage, en apparence, de l'ordre de l'intime ou du conte.

¹¹⁵ N. PAPIN, *Le Pays de rien*, L'école des loisirs, 2002.

¹¹⁶ *Id.*, *Qui rira verra*, L'école des loisirs, 2006.

¹¹⁷ Version française de l'article paru en anglais, « Laughing at power », in John PARKINS et John PHILIPS (eds), *Laughter and power*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 15-16.

¹¹⁸ Michel CORVIN, *Le nouveau théâtre*, PUF, Que sais-je ? 1963.

¹¹⁹ S. LEVEY, *Cent culottes et sans papiers*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2010.

¹²⁰ *Id.*, *Costa le rouge*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2011.

¹²¹ S. LEBEAU, *Salvador, L'enfant, la montagne et la mangue* (1^{er} éd. VLB Éditeur, 1994), Éditions Théâtrales jeunesse, 2002.

¹²² *Id.*, *Petit Pierre*, Éditions Théâtrales jeunesse, 2006.

L'alliance entre rire et larmes, humour et thématiques sombres pose ainsi les bases d'un regard renouvelé sur le réel contemporain du fait de l'adresse à des jeunes, dépassant la difficulté à dire le monde de l'après-Shoah formulée par Adorno dans *Prismes*¹²³. Nous sommes fondés à dire que le répertoire de théâtre jeunesse construit une relation privilégiée au mélange entre rire et larmes, à dimensions éthique et philosophique. *L'humour multicolore*, du noir au plus coloré, permet ainsi de regarder le monde tel une Gorgone sans être paralysé par elle et il construit un théâtre médusant plus que médusé.

¹²³ Theodor ADORNO, *Prismen* (1^e éd. 1955), Payot, Prismes, 1986.

Bibliographie

Ouvrages critiques

ADORNO, Theodor, *Prismes*, Paris, Payot, 1986.

BANOS-RUF, Pierre, *L'édition théâtrale aujourd'hui Enjeux artistiques, économiques et politiques : l'exemple des éditions Théâtrales*, Thèse soutenue sous la direction de Christian BIET, Paris X, 2008.

BERNANOCE, Marie, *À la découverte de cent et une pièces, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*, Montreuil, Éditions Théâtrales/SCEREN-CRDP de Grenoble, 2006.

BERNANOCE, Marie, « Écrire et réécrire du théâtre, approche génétique : Traces d'un grand écart entre littérature et scène », in Jean-Michel POTTIER (dir.), *Seules les traces font rêver, Didactique de la littérature et génétique des textes*, Reims, SCEREN, CRDP de Champagne Ardennes, 2006, p. 93-108.

BERNANOCE, Marie, « La didactique du texte de théâtre : comment penser la relation entre écriture et oralité ? La notion de voix didascalique », in Philippe CLERMONT, Anne SCHNEIDER (dir.), *Écoute mon papyrus, Littérature, oral et oralité*, Strasbourg, SCEREN, CRDP d'Alsace, 2006, p. 225-240.

—, « Le répertoire de théâtre jeunesse entre humour noir et humour multicolore », in Nelly FEUERHAHN (dir.), *Humoresques*, n°30, *L'enfance du rire*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, 2009, p. 119-133.

—, « La question des genres dans l'enseignement du théâtre contemporain : courants esthétiques et modèles didactiques, des convergences », in Marie BERNANOCE, Anick BRILLANT-ANNEQUIN (dir.), *Enseigner le théâtre contemporain*, Grenoble, SCEREN-CRDP de Grenoble, 2009, p. 35-51.

—, *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse vol. 2*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012.

BERNANOCE, Marie, LE PORS, Sandrine (dir.), *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement*, Grenoble, Revue *Recherches et Travaux*, n°87, 2015. <https://journals.openedition.org/recherchestravaux/750>

—, *Poétiques du théâtre jeunesse*, Arras, Artois Presse Université, Collections Corps et voix, 2018. <https://books.openedition.org/apu/10571?lang=fr>

BERNANOCE, Marie, « Le théâtre en direction de la jeunesse, quel théâtre engagé ? », in Pierre BANOS (dir.), *Théâtre (jeune) public*, Genevilliers, Théâtre Public n°227, 2018, p. 12 à 21.

BOST, Bernadette, « Le rire cruel de Joseph Danan », in Bernadette BOST, Mireille LOSCO-LENA (dir.), *Du comique dans le théâtre contemporain*, Grenoble, Revue *Recherches et travaux* n°69, 2007, p. 111-112.

BRULOTTE, Gaëtan, « Laughing at power », in John PARKINS et John PHILIPS (eds), *Laughter and power*, Berne, Peter Lang, 2006, p. 11-18.

CORVIN, Michel, *Le nouveau théâtre*, Paris, PUF, Que sais-je ? 1963.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.
—, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1985.

FRASSETTI-PECQUES, Corinne, « Entre Mots et Plateau, ou Comment amener les élèves à une perception plus juste du lien texte/scène par l'intermédiaire du théâtre de jeunesse », Mémoire Master 2 Pro LIJE, Université du Maine, 2011.

HEULOT-PETIT, Françoise, *Dramaturgies de la guerre pour le jeune public. Vers une résilience espérée*, Peter Lang, collection « Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance », 2020.

—, « *Yolé tam gué* de Nathalie Papin : la chanson des origines pour survivre à la guerre », in Gaiotti Florence, Hamaide-Jager Eléonore (dir.), *La Chanson dans la littérature d'enfance et de jeunesse*, 2020, Arras, Artois Presse Université, p. 199-215.

HUSTON, Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes Sud, 2004.

LOSCO-LENA, Mireille, « *Rien n'est plus drôle que le malheur* ». *Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011.

MOUAWAD, Wajdi, ARCHAMBAULT, Hortense, BAUDRILLER, Vincent, *Voyage pour le festival d'Avignon*, Paris, P.O.L, 2009.

OLIVIER, Isabelle, VIBERT, Anne, « Professeurs de lecture ou de littérature ? Entre dire et faire, une enquête sur le rapport personnel des enseignants à la littérature », in Jean-Louis DUFAYS (dir.), *Enseigner et apprendre la littérature aujourd'hui, pour quoi faire ? Sens, utilité, évaluation*, Presses Universitaires de Louvain, 2007, p. 381-391.

PÉJU, Pierre, *Enfance obscure*, Paris, Gallimard, 2011.

RICHARD, Dominique, « Écrire par bouffées d'enfance », in Marie BERNANOCE, *Vers un théâtre contagieux, Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse vol. 2*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012, p. 441-442.

ROSSET, Clément, *La Force majeure*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, Lexique d'une recherche*, Études théâtrales n°22, Louvain-la-Neuve, Belgique, 2001, p. 59.

—, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belval, éd. Circé, 2002.

VIGARELLO, Georges, *Le Corps redressé*, Paris, Éditions du Félin, 2018.

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

VINAVER, Michel (dir.), *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques mêlées*, traduction de Gérard Granel, Paris, Flammarion, 2002.

Théâtre aujourd'hui n°9, *Théâtres et enfance : l'émergence d'un répertoire*, SCEREN, 2003.

Corpus

ANNE, Catherine, *Ah ! Annabelle*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 1995.

ATLAN, Liliane, *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, Paris, Éditions du Seuil, 1967 ; Paris, L'école des loisirs Théâtre, 2000.

AUFORT, Philippe, *Le Mioche*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2004.

BLONDEL, Christine, *Nun, le rire de la baleine*, *Théâtre à lire, théâtre à jouer N°4*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2001.

BOMBARDIER, Louise, *Le Champ*, Montréal, Lanctôt Editeur, 1998.

BONT, Ad de, *Mirad, un enfant de Bosnie*, Paris, L'arche Théâtre jeunesse, 2006.

CAGNARD, Jean, *L'Entonnoir*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.

CANNET, Jean-Pierre, *La Petite Danube*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.

CASTAN, Bruno, *Coup de bleu*, Très Tôt Théâtre 1988, Éditions Théâtrales jeunesse, 2001.

—, *Neige écarlate*, Quimper, Très Tôt Théâtre, 1994 ; Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2002.

DANAN, Joseph, *Les Aventures d'Auren le petit serial killer*, Arles, Actes Sud-Papiers Heyoka jeunesse, 2003.

—, *Jojo le récidiviste*, Arles, Actes Sud-Papiers Heyoka jeunesse, 2007.

DANIS, Daniel, *Le Pont de pierre et la peau d'images*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 1996.

DORIN, Philippe, *L'hiver, quatre chiens mordent mes pieds et mes mains*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2008.

DURIF, Eugène, *Têtes farçues*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2000.

GALEA, Claudine, *Au bois*, Les Matelles, Éditions Espaces 34, 2014.

GAUTHIER, Philippe, *Chant de mines*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2009.

GRUMBERG, Jean-Claude, *Pinok et Barbie, là où les enfants n'ont rien*, Arles, Heyoka jeunesse Actes Sud-Papiers, 2004.

- , *Le Petit Chaperon Uf*, Arles, Arles, Heyoka jeunesse Actes Sud-Papiers, 2005.
 —, *Marie des grenouilles*, Arles, Heyoka jeunesse Actes Sud-Papiers, 2003.
- JAOUÏ, Sylvaine, *Elles sont toutes folles*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2000.
- JAUBERTIE Stéphane, *Yaël Tautavel*, Montreuil, Editions Théâtrales jeunesse, 2007.
 —, *Jojo au bord du monde*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2007.
 —, *Une chenille dans le cœur*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2008.
 —, *Létée*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2011.
 —, *Lucienne Eden ou l'île perdue*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2021.
- JOANNIEZ, Sébastien, *Désarmés, cantique*, Les Matelles, Espaces 34, 2007.
- JOUANNEAU, Joël, Le Pavec Marie-Claire, *Mamie Ouate en Papoâsie*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1989 ; Arles, Actes Sud-Papiers Heyoka jeunesse, 2000.
 —, *Le Marin d'eau douce, Une épopée salée*, Arles, Heyoka jeunesse, Actes Sud-Papiers, 2007.
- LEBEAU, Suzanne, *Salvador, L'enfant, la montagne et la mangue*, Trois-Pistoles, VLB Editeur, 1994 ; Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2002.
 —, *Petit Pierre*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2006.
 —, *Le Bruit des os qui craquent*, Montréal, Leméac, 2009 ; Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2008.
- LEVEY, Sylvain, *Alice pour le moment*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2008.
 —, *Cent culottes et sans papiers*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2010.
 —, *Costa le rouge*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2011.
 —, *Michelle doit-on t'en vouloir d'avoir fait un selfie à Auschwitz ?*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2017.
- LEVIN, Hanokh, *Représailles de printemps, Théâtre en court 1*, Montreuil, Éditions Théâtrales jeunesse, 2005.
- LORETTE, Alex, *Pikâ Don (Hiroshima)*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 2015.
- MELQUIOT, Fabrice, *L'Enfant-dieu*, Paris, L'école des loisirs Théâtre, 2003.
 —, *Bouli Miro*, Paris, L'Arche jeunesse, 2002.
 —, *Bouli redéboule*, Paris, L'Arche jeunesse, 2005.
 —, *Catalina in fine*, Paris, L'Arche jeunesse, 2005.
 —, *Wanted Petuta*, Paris, L'Arche jeunesse, 2007.
 —, *Bouli Année Zéro*, Paris, L'Arche Jeunesse, 2010.
 —, *Les Séparables*, Paris, L'Arche Jeunesse, 2017.
- MERCERON, Sophie, *Avril*, Paris, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2019.
 —, *Manger un phoque*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2020.
- NORDMANN, Jean-Gabriel, *Champ de bataille avec enfants*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2001.
- PAPIN, Nathalie, *Debout*, Paris, L'école des Loisirs théâtre, 2001.

- , *Le Pays de rien*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2002.
- , *Yolé Tam gué*, Paris, L'école des Loisirs théâtre, 2002.
- , *Qui rira verra*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 2006.
- , *Léonie et Noélie*, Paris, L'école des Loisirs théâtre, 2015.

PONTI, Claude, *La Tente*, Paris, L'école des loisirs, 2012.

PY, Olivier, *La Jeune Fille, le diable et le moulin*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 1995.

SMADJA, Brigitte, *Drôles de zèbres*, Paris, L'école des loisirs théâtre, 1995.