

Christiane Page, « 50 ans de répertoire Jeune public », in « Pratiques théâtrales à l'école hier et aujourd'hui : quelques éléments d'une histoire complexe. », in I. de Peretti/B. Ferrier (dir.), *Hybridité et hybridation dans le théâtre pour la jeunesse : une spécificité contemporaine ? un nouveau défi pour l'école ?*, Arras, APU, col." Etudes Littéraires", janv. 2016.

## 50 ans de répertoire jeune public sur la scène et dans les livres

Retracer 50 ans de répertoire jeune public sur scène et dans les livres, pourrait conduire à retourner en 1965, année de la mort de Chanceler<sup>1</sup> baptisé « réformateur du théâtre<sup>2</sup> », et qui, l'un des premiers a pensé important d'éditer du théâtre pour la jeunesse en lien avec un projet politique (dont on occulte qu'il visait à instaurer l'Ordre Nouveau et flirtait avec une idéologie fascistoïde<sup>3</sup>). On pourrait opposer à ce courant l'action des CEMEA, leur présence au festival d'Avignon avec Miguel Demuyne de 1969 à 1975 (pour les 1<sup>ères</sup> journées de théâtre pour la jeunesse). Il faudrait ensuite évoquer l'action de l'ANRAT qui a accompagné le mouvement d'institutionnalisation des pratiques théâtrales à l'école, puis pour le XXI<sup>e</sup> siècle débutant, la création en 2004 de *Scène (s) d'enfance et d'ailleurs* qui « Vise à construire les outils, démarches et réflexions nécessaires à la visibilité, à la reconnaissance et au développement de ce secteur<sup>4</sup> », ainsi que la Charte de l'École du Spectateur en 2010 soutenue par le Ministère de l'Éducation nationale<sup>5</sup>, et toutes les actions dédiées à la question des rapports des enfants au théâtre, au spectacle, aux textes, autant de preuves de l'importance actuelle de cette question.

Inutile donc de retracer l'histoire mais retenons que, depuis l'apparition d'un théâtre pour l'enfance et la jeunesse, de multiples pratiques (scéniques et d'écritures) aux objectifs divers, se sont développées comme le soulignait déjà un article de 1973 « Définition du théâtre pour enfants » republié dans le numéro 6 des cahiers du CRILJ en novembre 2014. Actuellement, à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, l'intérêt ne faiblit pas, souvent ancré dans l'idée que l'art et la culture sont émancipateurs, ce qui est une manière de méconnaître la réalité car l'expression *théâtre pour les jeunes* ne renvoie pas toujours à une pensée démocratique ni d'ailleurs le théâtre en tant que tel. En 1975, dans sa préface à *Mephisto* de Klaus Mann (fils de Thomas), Michel Tournier soulignait qu'« Il y aurait un livre à écrire sur les relations entre les hommes de pouvoir et les hommes de théâtre<sup>6</sup> ». Le théâtre sur scène et dans les livres (pour la jeunesse ou non) témoigne d'une pensée sur le monde. Il est en lien avec une position éthique et politique et ce, dans un contexte socioéconomique déterminé, ce qui ajoute à la complexité de la question.

De plus, ces dernières années, de nombreuses publications et prises de paroles (thèses, master, revues, ouvrages, sites internet, colloques organisés par le TJA, par des universités, des associations comme Scène d'enfance et d'ailleurs, l'ANRAT, etc.) écrivent différentes facettes de l'histoire de ce théâtre, vues aussi bien du côté des auteurs que des artistes, des entreprises culturelles ou du monde de l'éducation et de la recherche. Ces publications témoignent ainsi de différents regards de notre époque sur cette question surgie au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>. Elles mettent l'accent sur l'apparition de ce qui constitue un nouveau répertoire et sur l'importance des éditions de textes de théâtre en direction de la jeunesse. Ainsi, Nicolas Faure notait que si en France jusqu'aux années 1980 l'édition du théâtre

<sup>1</sup> Chanceler en 1957, a créé l'ATEJ. devenue ASSITEJ en 1965

<sup>2</sup> Marilyne Romain, *Léon Chanceler, Portrait d'un réformateur du théâtre français*, L'Âge d'homme, Paris, 2005. Ce titre reprend celui de l'ouvrage consacré à Chanceler et publié par les éditions collaborationnistes La Hutte : Jean Cusson, *Un réformateur du théâtre, Léon Chanceler*, éd. La Hutte, 1941.

<sup>3</sup> Voir mes travaux d'HDR, parus sous le titre *Histoire du jeu dramatique en France au XXe siècle*, APU, 2009.

<sup>4</sup> Extrait du texte statutaire de l'association Scènes d'enfance et d'ailleurs, "L'objet de l'association" [www.scenesdenfance.com/accueil/scenes-d-enfance-et-d-ailleurs](http://www.scenesdenfance.com/accueil/scenes-d-enfance-et-d-ailleurs)

<sup>5</sup> La charte a été rédigée à l'initiative de l'ANRAT (Association Nationale de Recherche et Action Théâtrale) et lancée en 2010.

<sup>6</sup> Michel Tournier, Préface à *Mephisto* de Klaus Mann (Klaus Mann, *Mephisto*, Paris, Denoël, 1975), p. 10. (texte mis en scène en 1979 par Mnouchkine).

<sup>7</sup> Je tiens toutefois à souligner certains points qui posent problème dans ce travail de transmission : la revue *Théâtre aujourd'hui n° 9*, Paris, CNDP, 2003, destinée aux enseignants, fait un éloge de Chanceler et y réfère l'histoire présente du théâtre pour la jeunesse. : « Peut-être serait-il [Chanceler] heureux quelque soixante-dix ans plus tard, de voir son utopie nécessaire devenir réalité dans ce mouvement d'écriture d'auteurs et d'édition qui se dessine aujourd'hui ». (*Théâtre aujourd'hui n° 9*, p. 3).

de jeunesse est « plutôt rare et liée à l'activité de militants associatifs et de structures jeune public »<sup>8</sup>, c'est, maintenant, un secteur en pleine expansion porté par ce qui est présenté comme une nécessité éducative, c'est-à-dire, faire découvrir aux jeunes le théâtre contemporain et les questions d'esthétique et de langage théâtral à partir de modèles choisis pour leurs qualités. Johanna Biehler, de son côté, souligne le fait que ce secteur du théâtre jeune public « est devenu une part extrêmement dynamique du spectacle d'aujourd'hui, à la fois pour l'économie culturelle et la création artistique<sup>9</sup> ». L'édition du théâtre jeune public se fait donc dans un contexte qui n'est plus celui des débuts. La focale s'est déplacée, sans que pour autant la fréquentation des lieux de spectacle vivant en soit vraiment touchée, comme le note Jean-Pierre Saez<sup>10</sup> qui souligne que « dans les lieux institutionnels où se donne à voir et à entendre le spectacle vivant, les écarts de fréquentation entre milieux sociaux n'ont guère diminué<sup>11</sup> » et « L'égalitaire pour tous cher à Antoine Vitez est resté lettre morte<sup>12</sup> ». C'est le choc entre l'espoir porté par un idéal et les réalités du monde socio-économique. Pour sa part, au colloque « Le jeune public à l'âge de la maturité<sup>13</sup> », Emmanuel Demarcy-Mota évoquait la nécessité d'une analyse sociologique de l'évolution d'une société dans son rapport à l'enfance. Ces questions se posent à travers les options choisies pour/par le théâtre/jeunesse aussi bien par les auteurs et les metteurs en scène que par les différents décideurs dont ils dépendent (éditeurs, structures culturelles invitantes, institutions éducatives ou culturelles — l'État, les Régions), mais aussi par tous ceux qui travaillent en lien direct avec les jeunes et qui n'ont pas toujours une entière marge de manœuvre. Par exemple, les enseignants sont priés de prendre dans une liste d'ouvrages conseillés, ceux qu'ils vont faire découvrir à leurs élèves ; dans la majeure partie des cas, ils ne peuvent pas non plus choisir la structure ni l'auteur ou l'artiste avec lesquels travailler.

L'enfance est maintenant, en plus de tout ce qu'on veut y voir du côté de l'idéal et d'une espérance d'un futur meilleur, un consommateur culturel et un enjeu financier, un futur public qu'il s'agit de bien préparer à apprécier les spectacles sélectionnés pour lui. Une des conséquences du développement du répertoire jeunesse, de la multiplication des maisons d'édition ouvrant un secteur « jeune public<sup>14</sup> », de l'arrivée sur le marché de textes de théâtre à lire et à jouer par les jeunes, est ainsi la modification du paysage théâtral. Et, soulignons qu'entre l'appellation « théâtre pour la jeunesse » et « théâtre jeune public » maintenant plus souvent employée, il y a un écart, il ne s'agit pas de la même catégorie épistémologique. Ce choix rend bien compte des modifications du paysage culturel survenues ces dernières décennies.

Mais, ce public émergent, il s'agit de le former. De quelle manière les différents partenaires s'adressent-ils à lui dans le cadre de ce qu'il est maintenant convenu de nommer l'éducation artistique ? Éducation et non initiation, car, force est de constater que la notion d'initiation est maintenant beaucoup plus rarement utilisée<sup>15</sup>, or entre l'éducation et l'initiation il y a une différence qui tient non seulement à leur finalité, mais aussi à leur mode d'opération : l'éducation consiste essentiellement à maintenir et reproduire les signifiants maîtres d'une société afin d'assurer sa cohésion et sa pérennité ; il s'agit de faire adhérer l'enfant à la pensée commune. Alors que dans le cas de l'initiation le sens n'est pas donné au futur initié, ne lui sont fournies que des indications (plus ou moins ritualisées) pour que, au bout du compte, il élabore son propre point de vue, pense par lui-même, Il lui appartient de s'enseigner lui-même à partir de ce qu'il rencontre et qu'il ne connaît pas.

8 Nicolas Faure, *Le Théâtre jeune public*, PUR, 2009, p. 38.

9 Johanna Biehler, « Une nouvelle façon de penser le public : le théâtre jeune public », *Métamorphoses et bouleversements*, journée d'étude, EA 4277 (Identités culturelles textes et théâtralité université d'Avignon et des pays de Vaucluse) 12-13/04/2012.

10 Directeur de l'observatoire des politiques culturelles dans son article « La culture à la portée de tous ? » du *Monde* du 8 janvier 2015.

11 Jean-Pierre Saez, « la culture à portée de tous », *Le Monde* du Week-end, « Culture et idées », 8 janvier 2015.

12 *Ibid.*

13 <https://sites.google.com/site/scenesdenfance/bibliotheque/colloque>

14 Actes Sud, Didier Jeunesse, Le mot de passe, La Fontaine, Lansman, MeMo, L'Arche, L'Avant scène théâtre, L'École des loisirs, La Découverte, La Joie de lire, Le Bonhomme vert, Rouergue, Théâtrales jeunesse, etc.

15 Et pour le théâtre, il est recommandé qu'elle passe par le texte (Jean-Claude Lallias, « Un théâtre des enfances partagées », *Théâtre aujourd'hui* n° 9, Paris, CNDP, 2003, p. 6.)

Ainsi, il est intéressant de se pencher sur les choix opérés à travers les spectacles, les activités dramatiques proposées, les textes et les éditions de théâtre pour la jeunesse. Quels sont les dispositifs mis en place ? Il faudrait faire pour le théâtre en direction de la jeunesse, une étude équivalente à celle faite par le colloque « Faut-il grandir ou ne pas grandir ? » publié en 2007<sup>16</sup> qui questionnait la nature du désir des adultes s'adressant à l'enfance et l'élargir aux aspects sociologiques et économiques, c'est-à-dire, idéologiques et politiques.

Mon hypothèse est qu'au début du XXI<sup>e</sup> comme au début du siècle précédent, les objectifs des militants de ce théâtre « jeune public » peuvent se répartir selon deux courants définis aux extrémités par deux conceptions, deux discours sur l'enfance et le théâtre.

L'une s'appuie sur ce que les adultes, en fonction de leurs propres choix et sensibilité, décident pour l'enfant visant la formation d'un futur public, le « public de demain<sup>17</sup> » à partir de « bons textes ». Cela sous entend qu'en donnant de bonnes habitudes à l'enfant, il les conservera plus tard. Ainsi, par exemple, donner le texte comme « LE bon chemin vers les lieux de création et vers l'initiation pratique<sup>18</sup> » exclue de fait les pratiques d'improvisation comme le jeu dramatique et évacue la dimension de l'expérience que fait un enfant quand il essaie de trouver sa manière d'exprimer ce qu'il veut dire préalablement à la découverte d'un texte exprimant ce que dit un autre. Ce choix pédagogique, qui se réfère exclusivement aux textes et met l'expérimentation des enfants après la lecture et à partir de cette lecture, ressort de la pédagogie du (bon) modèle, puisque l'auteur est celui qui sait utiliser le langage, travailler la langue. Par ailleurs ce choix associe les objectifs de l'école à l'économie culturelle<sup>19</sup> (que les auteurs soient ou non d'accord !).

L'auteur est placé au centre du dire. Quel que soient les modes de sensibilisation privilégiés, ces démarches concordent dans leurs desseins : rejoindre les fondamentaux de l'école, lier un travail d'action culturelle à la création, valoriser et accompagner la programmation d'un théâtre.<sup>20</sup>

L'autre courant que représentent les positions de l'éducation nouvelle (dont on entend moins parler à l'ère du comportementalisme) choisit d'aider en priorité l'enfant à cultiver ses aptitudes créatives à partir de sa propre activité (par exemple, le jeu dramatique) référencée, bien évidemment, au théâtre existant, ce que ses détracteurs omettent souvent. Rappelons qu'il y a environ cinquante ans Catherine Dasté faisait ses spectacles à partir d'écrits et de dessins d'enfants, créant ainsi une esthétique particulière, ou encore Miguel Demuynck (pour citer des pionniers du jeu dramatique) qui s'adressait aux jeunes à partir de leurs questions et privilégiait l'improvisation et l'interaction avec les jeunes spectateurs, les encourageant à s'emparer de l'acte de dramatisation, à imaginer et construire leur théâtre :

« Le théâtre pour jeunes spectateurs peut 'dramatiser' un certain nombre de problèmes que l'enfant ou l'adolescent connaît, vit et qu'à un autre moment, d'ailleurs, il jouera à son compte dans le jeu dramatique, qui est l'autre aspect de notre travail avec les jeunes<sup>21</sup>. »

<sup>16</sup> Cani Isabelle, Chabrol-Gagne Nelly et d'Humières, Catherine, (Dir.), *Devenir adulte et rester enfant ? Relire les productions pour la jeunesse*, Actes du colloque « Faut-il grandir ou ne pas grandir ? », Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2007.

<sup>17</sup> Émission de France culture du 26.05.2014. (<http://www.franceculture.fr/emission-revue-de-presse-culturelle-d-antoine-guillot-le-public-de-demain-2014-05-26>)

<sup>18</sup> Jean-Claude Lallias, « Un théâtre des enfances partagées », *Théâtre aujourd'hui* n° 9, Paris, CNDP, 2003, p. 6.

<sup>19</sup> Notons que les banquiers aussi sont invités dans les classes sur décision de l'Éducation nationale qui a décidé de lancer l'opération « J'invite un banquier dans ma classe » ; voir le site <http://www.bastamag.net/J-invite-un-banquier-dans-ma-classe-quand-les-banques-enseignent-la-gestion>

<sup>20</sup> Gwenola David, « Expériences pratiques. Propos recueillis par Dominique Daechler, *Théâtre aujourd'hui* n° 9, Paris, CNDP, 2003, p. 81.

<sup>21</sup> Émile Copfermann, « Un théâtre d'incitation au jeu, entretien avec Miguel Demuynck », *Travail Théâtral*, Paris, L'Age d'homme, automne 1974, p.75-78.

et pour aujourd'hui, citons un élève de Miguel Demuynck, Jacques Frot<sup>22</sup>, qui continue à travailler dans ce sens, privilégiant l'enfant au présent et l'interpelant par ses spectacles, mais aussi, plus médiatisés, Fabrice Melquiot et Emmanuel Demarcy-Mota qui eux aussi considèrent l'enfant en tant que « spectateur d'aujourd'hui » et non pas de demain et « qu'on ne peut préjuger de leur avenir<sup>23</sup> ».

On peut penser que les deux positions peuvent ne pas s'exclure, d'autant plus que les auteurs pour la jeunesse n'hésitent plus à parler de certains sujets intéressant directement les enfants, comme la violence, les rapports garçon/fille, la question du genre, les familles recomposées, la mort, le deuil etc. (Catherine Anne, Sylvain Levey, Joseph Danan, Joël Jouanneau, Fabrice Melquiot, Mike Kenny pour ne citer qu'eux) mais force est de constater que leurs initiatives, lorsqu'elles touchent à certains débats actuels peuvent ne pas être bien reçues comme le montre la réaction de l'Inspection académique du Val-de-Marne qui a fait annuler le spectacle de « Oh Boy » en mars 2014<sup>24</sup>. Ce fait de censure de la production artistique pour la jeunesse n'est d'ailleurs pas spécifiquement français<sup>25</sup> et témoigne d'une certaine idée de l'enfance et de l'éducation, de ce qu'il convient de faire ou non lorsqu'il s'agit d'éduquer les enfants.

C'est donc à partir de ces questions complexes que je crois utile d'évoquer quelques positions de la Charte Nationale de l'École du Spectateur qui accompagne l'émergence de ce nouveau répertoire et définit l'école du spectateur comme « un processus de travail pensé en partenariat entre une équipe pédagogique et une équipe de création ou de diffusion<sup>26</sup> ».

Nous savons que le partenariat est, en France, le dispositif qui constitue le socle sur lequel s'enracine l'éducation du futur spectateur de la maternelle à l'université. Ce dispositif institutionnalisé en 1983, et officialisant la collaboration entre les ministères de la Culture et de l'Éducation pour tous les niveaux scolaires (Ateliers de Pratiques Artistiques, options, Ateliers du spectateur, etc..) a défini les missions des partenaires et leur objet de travail. Un aspect très intéressant de ce dispositif était que l'enseignant n'a plus été LE référent du Savoir (le savoir savant) mais une personne dont les connaissances étaient confrontées à celles de l'artiste, détenteur d'un autre savoir passant par le corps, et ce, en présence des élèves. L'originalité de cette situation a fait apparaître le partenariat comme un des éléments de modification d'une conception des rapports au Savoir qui n'était pas sans rappeler celles de l'Éducation nouvelle<sup>27</sup>. Mais ce dispositif, tel qu'il a été défini au départ, a conduit à des effets pervers car il s'est construit, non sur l'idée d'une confrontation de savoirs différents et non hiérarchisés mais sur une idéalisation des artistes en même temps que sur une dépréciation des enseignants<sup>28</sup>. Nous pouvons encore trouver trace de cette dépréciation des enseignants dans certains dossiers pédagogiques accompagnant les textes et les spectacles destinés aux enfants, comme dans la Charte que nous nous proposons de regarder. La question de l'écriture, de l'édition, et de la mise en scène de textes de théâtre pour la jeunesse ne peut donc être dissociée de ce contexte qui en détermine la réception.

La Charte, en s'appuyant sur le protocole du partenariat, définit un ensemble d'actions dédiées à l'acquisition de « dispositions et compétences<sup>29</sup> » qui visent à former le public de demain par « une

<sup>22</sup> Jacques Frot est comédien, metteur en scène et directeur artistique de la Compagnie des Omérans. Cette compagnie est implantée à Argenteuil dans le département du Val-d'Oise et elle mène, sur le quartier du Val-d'Argent-Sud, en partenariat avec l'Espace Familles, des actions culturelles qui se réalisent avec les habitants : enfants, jeunes et parents.

<sup>23</sup> Voir l'entretien avec ces deux artistes sur le site : <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Wanted-Petula-Fabrice-Melquiot/spectacles/Wanted-Petula/ressources/>

<sup>24</sup> Roman de Marie-Aude Murali adapté pour la scène par Olivier Letellier.

<sup>25</sup> Un exemple récent concernant l'Italie : la municipalité de Venise, sous prétexte de ne pas proposer des livres « inadaptés » aux enfants, censure ceux qui touchent à l'homosexualité ou d'autres sujets jugés subversifs. Décision qui a conduit des associations et bibliothécaires à conduire des actions de protestation. (voir le site [http://www.liberation.fr/monde/2015/07/09/livres-censures-rebellez-vous-lisez-les\\_1345409](http://www.liberation.fr/monde/2015/07/09/livres-censures-rebellez-vous-lisez-les_1345409))

<sup>26</sup> « Charte nationale de l'école du spectateur », p. 3. La charte a été rédigée à l'initiative de l'ANRAT (Association Nationale de Recherche et Action Théâtrale) et lancée en 2010.

<sup>27</sup> La position de l'enseignant, son rapport au savoir etc

<sup>28</sup> Voir les IO de l'époque

<sup>29</sup> « Charte nationale de l'école du spectateur », p. 1.

démarche éducative par laquelle les élèves apprennent à devenir des spectateurs actifs et désirants<sup>30</sup> ». Cette phrase induit l'idée 1) que le spectateur est passif, ne pense pas, s'il n'est pas formé pour regarder de la bonne façon, 2) qu'on apprend à devenir désirant (l'enfant apprend à désirer l'objet qu'on lui destine...). Idée à questionner, notamment en regardant du côté de l'émergence de pratiques artistiques comme le RAP qui montre un processus tout autre<sup>31</sup>.

La Charte précise que former le public de demain, c'est aussi le familiariser avec des enjeux tels que « citoyenneté, éthique, humanité, formation sensible, esthétique et critique, qui permettent à l'élève de construire son rapport symbolique au monde<sup>32</sup> ». La fonction éducatrice du théâtre est donc affirmée : mais, le théâtre doit-il former des citoyens ? Doit-il avoir pour fonction d'éduquer ? D'éduquer à une manière de penser ? De regarder ? Nous y reviendrons, mais parmi les dispositifs progressivement institutionnalisés visant à l'éducation du spectateur, à favoriser sa rencontre avec ces nouvelles écritures, regardons les fiches pédagogiques destinées aux enseignants.

Si les fiches pédagogiques des « Pièces démontées » du réseau Scéren-CNDP que la Charte recommande contiennent des éléments précieux et de qualité (entretiens d'artistes remarquables notamment) et attestent de la culture de leurs auteurs, elles proposent, d'une manière qui pose question, des pistes de travail avec les enfants pour encadrer la représentation. Je trouve très infantilisant, voire méprisant et injurieux, d'indiquer aux enseignants (par exemple) « qu'il est nécessaire de procéder à la lecture préalable de la pièce afin d'apprécier par lui-même s'il peut en proposer l'étude intégrale en classe, en fonction de la maturité de ses élèves<sup>33</sup> » supposant ainsi que les enseignants n'auraient pas l'idée de lire la pièce qu'ils vont étudier avec leurs élèves .... Par ailleurs, les conseils donnés ressemblent à des recettes qu'il s'agit d'appliquer, et qui ne tiennent pas compte d'un contexte, du moment de la vie de la classe, des caractéristiques des élèves ou des classes... les fiches sont valables pour toute classe spectatrice du spectacle : ainsi, dire à l'enseignant lecteur de la fiche de « répartir la classe en deux groupes, l'un travaille sur les deux premières scènes de la pièce, [pourquoi ?] l'autre sur les deux premiers paragraphes du conte. Faire placer toutes les informations relevées dans un tableau du modèle ci-après<sup>34</sup>. » [pourquoi ? quelle est l'urgence motivant ce choix du côté des élèves ?]. etc. Voilà encore une manière de scolariser le théâtre comme le regrettait Kheireddine Lardjam dans le colloque « Le jeune public à l'âge de la maturité ».

Tout cela montre l'idée que les auteurs de la Charte et des fiches pédagogiques se font des enseignants, de leur pratique pédagogique, de leur capacité d'invention, de leur connaissance du répertoire et de leur aptitude à faire leurs propres choix (par exemple, d'extraits à lire ou d'activités à proposer), et, à la limite, de leurs capacités intellectuelles. On peut donc dire que la volonté éducatrice est un fil rouge de la charte, mais précisons, pas chez les auteurs sélectionnés par l'éducation nationale et dont Jean-Claude Lallias souligne qu'ils ne visent plus à un message. Toutefois leurs œuvres sont atteintes et parfois dénaturées par les dispositifs pédagogiques mis en place<sup>35</sup>.

Face à cette volonté éducatrice, existent d'autres choix et rappelons la parole de Jean Reinert (professeur à Montpellier) qui s'érige en faux contre toute mission éducative du théâtre en s'étonnant

<sup>30</sup> « Charte nationale de l'école du spectateur », *op. cit.*, p2

<sup>31</sup> Voir à ce sujet le chapitre « L'art du rap » dans l'excellent ouvrage de Richard Shusterman (*L'Art à l'état vif*, Paris, Minuit, 1991, p.183-232).

<sup>32</sup> Charte de l'école du spectateur, p. 2.

<sup>33</sup> « Avant de voir le spectacle, la représentation en appétit », Dossier pédagogique de *La jeune fille le diable et le moulin*, mis en scène par Olivier Py, in PIÈCE [DÉ]MONTÉE, Les dossiers pédagogiques «Théâtre» et «Arts du cirque» du réseau Canopé , n° 194, oct. 2014.

<sup>34</sup> « Du point de vue du contenu », Dossier pédagogique de *La jeune fille le diable et le moulin*, mis en scène par Olivier Py, in PIÈCE [DÉ]MONTÉE, Les dossiers pédagogiques «Théâtre» et «Arts du cirque» du réseau Canopé , n° 194, oct. 2014, p.10.

<sup>35</sup> Notons qu'on trouve encore quelques textes de théâtre dans lesquels une pensée est donnée comme indiscutable et vise à induire la réponse attendue par l'adulte qui sait ce que les enfants doivent au bout du compte savoir (pollution, racisme etc.).

que l'aspect totalitaire de l'idée d'éduquer le public ne soit pas évidente<sup>36</sup>. Si on se réfère à Joseph Beuys et qu'on considère l'art comme une question, il est intéressant de voir, à travers ces textes de théâtre quelles sont les questions posées aux enfants ? Je ne parle pas des questions scolaires de compréhension du texte ou de la mise en scène, ou de connaissance des conventions et des codes, mais de reconsidérer l'adresse à l'enfant et l'acte dont il est le sujet quand il tire un enseignement de ce qu'il vit, de ce qu'il voit, de ce qu'il lit. Ce que prennent en compte certaines démarches qui posent l'enfant comme partenaire et non comme objet. Ainsi Maurice Yendt dit : « Les enfants et les jeunes ne sont plus envisagés au niveau de ce qui les constituent comme public différent, mais seulement et prioritairement en fonction d'objectifs artistiques visant à les instituer comme partenaires majeurs de l'art théâtral contemporain<sup>37</sup>. » Un tel propos qui prend l'enfant comme partenaire demande à être souligné car le dualisme du partenariat dans les pratiques artistiques n'est pas questionné (dans tous les textes officiels, l'enfant est l'objet de la formation des partenaires) alors que dans l'atelier trois catégories sont représentées : l'artiste, l'enseignant, les élèves. L'enfant est sujet de sa formation et sujet de son acte d'apprentissage. De même, il me semble que l'objet de travail d'un enseignant, d'un éducateur, d'un passeur, c'est son acte et non l'enfant et pour l'artiste c'est aussi son acte artistique et non le public. L'enfant est donc un partenaire, ce que savent de nombreux auteurs qui s'adressent à lui par des discours non moralistes, et l'interpellent.

Maurice Yendt insiste sur le fait que les enfants se forment à partir de ce qui est destiné aux adultes : « cette maturité nouvelle du jeune spectateur est la conséquence du regard de plus en plus acéré que les enfants et les jeunes, à tout âge et dans leur grande majorité portent sur le monde à travers les programmes proposés... aux adultes<sup>38</sup> ». C'est d'ailleurs ainsi que nos romantiques avaient aiguisé leur regard sur le théâtre, comme le souligne Florence Naugrette<sup>39</sup>. Et, en effet, l'enfant s'enseigne lui-même de ce qu'il rencontre. Lorsqu'il apprend à parler, il procède par imitations, tâtonnements, se trompe, voit le monde de son point de vue et à partir des expériences qu'il fait et qui le conduisent à le modifier car comme le dit Brook « on ne partage pas une expérience, on l'écoute, on ne peut pas s'approprier tout de suite l'expérience d'un autre simplement parce qu'on l'a entendue, ou vue, ça ne peut pas aider »<sup>40</sup>.

C'est par l'expérience que se fait l'accès à la langue, expérience construite aussi bien par la pratique de spectateur, que, de mon point de vue, par celle du jeu dramatique dans lequel la parole des enfants est un élément essentiel. En effet, l'acte de langage ne réside pas seulement dans la capacité à écouter et regarder jouer, ou même dire, un texte bien écrit, mais aussi dans la possibilité d'expérimenter pendant les différentes phases du jeu dramatique diverses fonctions de la parole (de manière authentique et là aussi animée par un fort désir) car, s'initier au théâtre (texte et représentation) demande de saisir ce qu'est un acte de langage, d'entrer dans la langue. Cela se fait par désir et par besoin d'essayer de dire par essais, expérimentations, erreurs, discussions, échanges, tout comme au moment où l'enfant apprend à parler<sup>41</sup> dans un processus de subjectivation, accompagné, bien sûr de l'adulte.

C'est ce que montre cet exemple du travail de Jacques Frot, dans la lignée de la démarche de Miguel Demuynck :

à partir de *Bakou et les adultes* de Nordmann. Les comédiens jouent deux scènes puis arrêtent le jeu et posent la question aux enfants : qu'avez-vous envie de dire à Bakou ? à l'adulte ? Les spectateurs écrivent et à chaque fois, une partie critique Bakou (c'est pas bien de parler d'amour à ton âge, tu as fait pleurer ta mère) une partie critique l'adulte. Ensuite, les comédiens reprennent une autre scène avec une autre situation de Bakou avec un autre adulte, suivie d'un autre temps d'écrit.

<sup>36</sup> Jean Reinert, « École du spectateur », Liste de discussion en français sur le théâtre (QUEATRE), 23 février 2007.

<sup>37</sup> Maurice Yendt, Tout change, les spectateurs aussi » in Le théâtre jeune public : dans les livres mais pas que, Les cahiers du CRILJ, n° 6, novembre 2014, p. 33

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>39</sup> Florence Naugrette, « Les premiers souvenirs de théâtre des romantiques », Communication au Groupe Hugo du 13/ 11/ 2004.

<sup>40</sup> Peter Brook, *Entre deux silences*, Actes Sud-papiers, 2006 (pour la traduction française), p. 32

<sup>41</sup> Christiane Page, « Situations langagières et jeu dramatique », *Le Théâtre en classe de français, Recherches Pédagogiques*, revue de l'Association Marocaine des Enseignants de Français, n° 11, (dir. Abdellah BAIDA), Rabat, 2005, p. 7 à 16.

On n'est pas dans une démarche d'évaluation, pour voir ce qu'ils ont compris mais de subjectivation ; ce qui a fait dire à Philippe Juste à propos de ce spectacle : « les gens qui viennent se sentent pris en compte et vous faites le spectacle comme un moment de leur histoire ».

C'est-à-dire que entre, d'un côté, la mise au point d'instruments utilisés pour faire adhérer un public à une pensée jugée bonne pour lui ou utile pour la société et d'un autre côté, l'œuvre théâtrale qui peut servir de révélateur des mouvements de l'âme humaine, dévoiler de l'impensé et faire que le spectateur, y compris enfant et jeune y saisisse des vérités même éphémères sur lui-même et se questionne, il y a un pas, parfois franchi, rarement analysé, mais politique.