

DEL CUENTO AL TEATRO CONTEMPORÁNEO JUVENIL. LA PUESTA EN ESCENA DE LAS EMOCIONES

Christiane CONNAN-PINTADO

Université Bordeaux Montaigne TELEM EA 4195

christiane.connan-pintado@orange.fr

Resumen

En los cuentos, las emociones de los personajes suelen tratarse de manera alusiva. Por otro lado, en las reescrituras contemporáneas que las actualizan para adaptarlas a un público joven, el uso de la primera persona da acceso a la interioridad de los héroes, lo más cerca posible de sus interrogantes y de sus tormentos. Este desarrollo es especialmente notable en las transposiciones teatrales para los jóvenes que, al dar voz a los personajes, les dan el poder de expresar sus emociones y exorcizar su sufrimiento. Este teatro de resiliencia es el que proponemos explorar, a través de algunos ejemplos de reescrituras de los cuentos más famosos.

Palabras clave: cuentos, teatro, emociones, resiliencia.

DU CONTE AU THÉÂTRE CONTEMPORAIN POUR LA JEUNESSE. DE LA MISE EN SCÈNE DES ÉMOTIONS

Résumé

Dans les contes, les émotions des personnages sont le plus souvent traitées de manière allusive.

En revanche, dans les réécritures contemporaines qui les actualisent pour les adapter à un jeune lectorat, l'emploi de la première personne donne accès à l'intériorité des héros, au plus près de ses interrogations et de ses tourments. Cette évolution est particulièrement sensible dans les transpositions théâtrales pour la jeunesse qui, en donnant la parole aux personnages, leur confèrent le pouvoir d'exprimer leurs émotions et d'exorciser leurs souffrances. C'est ce théâtre porteur de résilience que nous proposons d'explorer, à travers quelques exemples de réécritures des contes les plus célèbres.

Mots clés : conte, théâtre, émotions, résilience

FROM TALES TO CONTEMPORARY THEATRE FOR YOUNG PEOPLE. THE STAGING OF EMOTIONS

Abstract

In the tales, the emotions of the characters are most often treated in an allusive way. On the other hand, in the contemporary rewritings which update them to adapt them to a young readership, the use of the first person gives access to the interiority of the heroes, as close as possible to his interrogations and torments. This development is particularly noticeable in theatrical transpositions for young people who, giving voice to the characters, give them the power to express their emotions and to exorcise their suffering. It is this theater of resilience that we propose to explore, through some examples of rewritings of the most famous tales.

Key words: fairy tales, theater, emotions, resilience

Les émotions sont au cœur de la recherche universitaire, comme l'attestent nombre de manifestations¹ et de publications scientifiques récentes dans plusieurs disciplines : une *Histoire des émotions* en trois volumes (Corbin et al., 2016-17) et différentes études littéraires, telles *L'émotion, puissance de la littérature ?* (Bouju et Gefen, 2012) et *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature* (Vernay, 2013)². Aussi est-il bien venu de s'attacher à cette question dans le champ particulier qui nous occupe, celui des livres pour la jeunesse. De plus, cette focalisation sur les affects recoupe un autre domaine de recherche, celui qui s'intéresse depuis une quinzaine d'années au sujet lecteur (Rouxel et Langlade, 2014) en réhabilitant une forme d'approche subjective de la littérature, qui ne saurait être abordée seulement du côté du texte, puisque le récepteur, lui-même lesté d'émotions, de sentiments et de passions, s'investit activement dans sa lecture.

Pour tenter de contribuer à cette réflexion, nous nous appuyerons sur les contes patrimoniaux et sur leur extension dans le champ du livre de jeunesse à travers les nombreuses réécritures dont ils

1 Voir l'appel à communications du colloque universitaire international qui s'est tenu à Poitiers sur « La palette des émotions » du 3 au 5 octobre 2018 https://www.fabula.org/actualites/la-palette-des-emotions_86593.php consulté le 04/09/2019.

2 Voir aussi Raphaël Baroni et Antonio Rodríguez (sous la dir. de), *Les passions en littérature. De la théorie à l'enseignement*, Université de Lausanne, *Etudes de Lettres*, n° 295 (2014/1). Accessible en ligne sur le site <https://www.unil.ch/edl/fr/home/menuinst/table-des-sommaires/2010-2014/295-20141.html>

font l'objet. D'après Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen, les différents genres « sollicitent chacun à leur manière, en une stratégie volontaire, un certain régime de l'émotion » (Bouju et Gefen, 2012, p. 8) ; aussi peut-on faire l'hypothèse que les transpositions théâtrales des contes relèvent d'une forme propice à l'expression et à la communication des émotions.

Il s'agit donc de s'interroger sur les modalités et sur les enjeux d'un tel transfert générique : on pourra ainsi chemin faisant se demander dans quelle mesure les contes, « formes simples » aux figures manichéennes, se prêtent à des incarnations, à des interprétations sensibles, par une mise en scène des émotions qui invite le lecteur-spectateur à les partager. Après avoir évoqué la relation complexe, voire paradoxale du genre du conte avec les émotions, nous nous attacherons à la manière dont ces émotions peuvent s'exprimer – plus ou moins ouvertement – à la faveur de dispositifs dramaturgiques singuliers, dans un corpus de transpositions théâtrales pour la jeunesse.

Du conte à la réécriture, quelle place pour les émotions ?

Enfants abandonnés dans la forêt, en grand danger d'être dévorés, jeunes-filles maltraitées, mutilées, parfois mises à mort, héritiers spoliés et désavoués : du manque initial qui les frappe à l'issue heureuse de leurs aventures, en passant par les plus terribles épreuves, les personnages de contes – nous nous attachons prioritairement à ceux de Perrault et des frères Grimm – sont conduits à éprouver toute la gamme des émotions humaines, qu'elles soient « ardentes (colère, liesse, amour, joie, peur, haine, effroi, jalousie, admiration, surprise) », « morales (indignation, honte, culpabilité) » ou « brumeuses (tristesse, mélancolie, détresse, ennui, dégoût, mépris³) ». Mais lorsque l'on se penche sur ces figures stéréotypées, minces comme des cartes à jouer, force est de constater qu'elles manifestent peu leurs émotions alors qu'elles se trouvent prisonnières de situations aussi cruelles qu'inextricables. On sait que les personnages des contes ne sont pas des personnages de romans, et plusieurs caractéristiques génériques contribuent à les en différencier, telles la brièveté des textes et la prise en charge du récit par un narrateur externe qui mentionne rapidement, par exemple, que Poucet et ses frères ont peur dans la forêt. Souvent dépourvues de nom, désignées par la place qu'elles occupent dans la société (roi, reine, prince) ou dans la famille (père, fille, frère), ces figures peu singularisées, peuvent paraître quasi

³ Typologie proposée par l'appel à communications pour le colloque de Poitiers, 2018, *op. cit.*

interchangeables et désincarnées jusqu'à l'abstraction.

De plus, les lectures critiques qui ont pris les contes pour objets d'étude au cours du XX^e siècle ont contribué à styliser encore ces personnages : si l'on considère ces récits sous l'angle anthropologique, ils apparaissent avant tout comme la réunion d'un certain nombre de motifs, ces invariants qui permettent de repérer le rattachement à un « conte type », une sorte d'« espace narratif » (Belmont, 1999, p. 37) dont on peut retrouver la trace dans différentes aires géoculturelles ; si l'on adopte l'approche structuraliste, qui a dominé au cours du XX^e siècle en bannissant tout psychologisme, les personnages sont considérés comme remplissant une « fonction » ou jouant un rôle d'« actant », selon le cadre théorique de référence ; quant aux lectures psychanalytiques, elles ont également procédé à une forme de réduction et instrumentalisé les contes au service de la résolution des conflits dans le triangle œdipien (Freud et Bettelheim), ou bien d'une psychologie des profondeurs sous l'égide de grands archétypes (Jung et Marie-Thérèse von Franz).

Et pourtant, les contes nous touchent profondément, leur lecture dès l'enfance nous marque à jamais, et leur diffusion dans toutes les sphères de la représentation prouve qu'ils nous concernent tous. Peut-être même est-ce précisément leur caractère elliptique qui contribue à retenir notre attention, car les contes montrent sans expliquer (les grilles d'analyse leur sont extérieures) et ils suscitent par-là l'investissement des lecteurs-auditeurs, novices ou experts. Tel est le cas du « Petit Chaperon rouge », ce conte si bref qui a donné lieu à tant d'études monographiques⁴. Une telle épure stimule aussi, forcément, la réécriture. À partir du canevas des contes, il est tentant de broder, de compléter, d'insuffler vie aux silhouettes pour les humaniser et les doter d'émotions. Ce déploiement rappelle la métaphore proustienne des papiers japonais trempés dans l'eau, lors du fameux épisode de la madeleine :

Comme dans ce jeu où les Japonais s'amuse à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables (Proust, 1954, p. 46).

De même, battant en brèche les canons du genre, les réécritures comblent les blancs des récits, développent les épisodes à peine esquissés et façonnent des personnages moins éthérés, plus humanisés,

4 Claude de la Genardière, *Encore un conte ? Le Petit Chaperon Rouge à l'usage des adultes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Écriture et transmission », 1996, 245 p. ; Sandra Beckett, *Recycling Red Riding Hood*, New York and London, Routledge, 2002, 362 p. ; Pierre Erny, *Sur les traces du Petit Chaperon rouge. Un itinéraire dans la forêt des contes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Culture et cosmologie », 2003, 287 p. ; Anne-Marie Garat, *Une faim de loup, Lecture du Petit Chaperon rouge*, Arles, Actes Sud, coll. « Un endroit où aller », 2004, 233 p.

« des personnages consistants et reconnaissables ». Il arrive même qu'elles leur donnent la parole sous la forme d'un journal, d'un récit rétrospectif ou d'un roman polyphonique⁵. Souvent actualisées et recontextualisées pour s'adapter au lecteur contemporain, elles reflètent ses préoccupations, par un effet de proximation qui autorise et favorise l'épanchement des émotions. Parmi ces réécritures, qui parviennent à se glisser dans tous les genres littéraires, nous nous attacherons aux transpositions théâtrales.

Du conte au théâtre : un transfert qui serait propice au déploiement des émotions

Les liens entre conte et théâtre ont été analysés par les spécialistes de l'un et l'autre domaine : un numéro de la revue *Féeries* s'intitule *Le conte, la scène*⁶ et plusieurs ouvrages dirigés par Martial Poirson ont étudié les adaptations théâtrales des contes en diachronie, du XVIII^e siècle à nos jours⁷. Le théâtre contemporain pour la jeunesse s'est emparé à son tour des contes patrimoniaux et d'après Marie Bernanoce, un quart du corpus aurait partie liée avec les contes (Bernanoce, 2008, p. 134). Pour notre part, nous avons eu l'occasion de consacrer plusieurs articles et chapitres d'ouvrages à ce transfert générique (Connan-Pintado, 2009 à 2015) qu'il convient d'éclairer aujourd'hui sous l'angle de la problématique des émotions littéraires.

Que se passe-t-il lorsque le conte devient théâtre ? Non seulement les deux formes se rejoignent par leur recours à l'oralité et à la performance, *a priori* favorable à l'expression des émotions, mais l'écriture théâtrale permet d'« expanser » (Genette, 1982, p. 372) les données souvent minimalistes offertes par le conte. Si l'on compare, par exemple, l'incipit du conte des Grimm, « La jeune fille sans mains » et la scène initiale de la transposition théâtrale d'Olivier Py, « La jeune fille, le diable et le moulin » (Connan-Pintado, 2015), on prend aussitôt la mesure du rôle amplificateur du théâtre. Dans le conte, quelques phrases suffisent pour exposer la situation initiale et dire qu'un père engage le destin de

5 Philippe Lechermeier, Rebecca Dautremer, *Journal secret du Petit Poucet*, Paris, Gautier-Languereau, 2009. Anthony Browne, *Dans la forêt profonde*, trad. E. Duval (*Into the Forest*), Paris, Kaléidoscope, 2004. Jean-Claude Mourlevat, *L'enfant Océan*, Paris, Pocket, 1999.

6 *Féeries*, n° 4, 2007, numéro disponible en ligne <https://journals.openedition.org/feeries/>, consulté le 04/09/2019

7 Martial Poirson (sous la dir. de), *Perrault en scène. Transpositions théâtrales de contes merveilleux 1697-1800*, Grenoble, Éditions espaces 34, 2009. Martial Poirson et Jean-François Perrin (sous la dir. de), *Les scènes de l'enchantement. Arts du spectacle, théâtralité et conte merveilleux (XVIII-XIX^e siècles)*, Paris, Éditions Desjonquères, « L'esprit des lettres », 2011. Martial Poirson (sous la dir. de), *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine, XX-XXI^e siècles, Revue d'histoire du théâtre*, n° 253-254, 2012.

sa fille par un pacte avec le diable. Dans la pièce, la scène se déroule sur plusieurs pages et, même à la simple lecture, avant l'incarnation par l'acteur, le père n'est plus un simple rôle ou une fonction, il dit sa condition douloureuse, il exprime sa peur, ses désirs, ses doutes, ses angoisses, ses interrogations, il parle du « fracas de [s]a vie », et ses émotions « brumeuses » s'expriment à travers l'isotopie du malheur. Incarné, le personnage s'anime et, tout en adaptant fidèlement le conte, la pièce d'Olivier Py montre qu'en donnant la parole et le geste au personnage, en le mettant en « mouvement », terme étymologiquement lié à « émotion », la transposition théâtrale lui donne vie et ouvre par-là le champ à l'expression de ses émotions.

Nous proposons de considérer à présent des réécritures théâtrales d'une autre nature, sans doute plus ambitieuse, que l'on peut classer dans une catégorie désignée du nom de « transposition-réappropriation » (Connan-Pintado, 2009). Dans ce cas, les auteurs se placent moins au service du texte source – comme le fait Olivier Py – qu'ils ne se le réapproprient à des fins personnelles pour créer une œuvre nouvelle. Aussi retenons-nous trois pièces écrites au tournant des années 2010, qui reprennent trois contes de Perrault parmi les plus célèbres, dans lesquels les personnages subissent différentes formes de maltraitance : « Peau d'âne », « Le Petit Poucet » et « Cendrillon ». Il s'agit de *Seule dans ma peau d'âne*, d'Estelle Savasta (2008), de *Petite Poucet* de Claudine Galéa (2009) et de *Cendrillon* de Joël Pommerat (2012). On verra de quelle manière, dans ces pièces, les transformations opérées favorisent l'expression des émotions pour toucher le lecteur-spectateur, mais on constatera ce faisant qu'elles suscitent l'empathie d'une manière paradoxale, sans verser pour autant dans le pathos, voire en écartant tout pathos. Après avoir examiné les parti-pris diégétiques et thématiques de ces réécritures, nous essaierons de montrer comment ils sont portés par des modifications formelles fondées sur les codes du théâtre.

Transformations diégétiques et thématiques

Dans ces trois pièces, comme dans les contes dont elles s'inspirent et dans la plupart des contes, le personnage principal affronte le couple de ses parents. Nous sommes bien au cœur du roman familial décrit par Marthe Robert : « C'est là sans doute l'un des secrets du conte, et l'explication de sa durée : il parle uniquement de la famille humaine [...]. Le «royaume» du conte, en effet, n'est pas autre

chose que l'univers familial bien clos et bien délimité où se joue le drame premier de l'homme. » (Robert, 1959, p. 18). Ce drame provoque des émotions fortes et avant tout négatives (la peur, la honte, la tristesse) chez les personnages d'enfants victimes, confrontés à des parents déficients, abusifs ou brutaux. Poucet, Peau d'Âne et Cendrillon parcourent un itinéraire de souffrance, dans lequel s'exprime leur vouloir vivre au gré de tentatives de fuite, de ruses et de faux espoirs, de recours à des objets magiques, jusqu'à la réhabilitation finale. Tout en suivant le même itinéraire ascendant, les réécritures le détournent pour s'adresser autrement au jeune destinataire. Il s'agit toujours de résoudre un douloureux problème familial, mais les approches sont différentes. On observe ainsi, dans chacune des pièces, un déplacement du centre de gravité de l'histoire, en lien avec les émotions, étouffées ou manifestées, des personnages. *Seule dans ma peau d'âne* et *Cendrillon* peuvent être rapprochées par la manière dont les deux pièces mettent en exergue la thématique du deuil. *Petite Poucet* s'adresse à des enfants plus jeunes et traite de la place de l'enfant au sein de sa famille.

En leur attribuant les numéros 510 A et 510 B, la classification internationale des contes souligne à quel point « Peau d'Âne » et « Cendrillon » sont proches : dans les deux cas, la mort de la mère place la jeune fille dans une situation insupportable ; victime du désir incestueux du père ou du rejet de la belle-mère, elle tente de fuir et recourt à des auxiliaires magiques ; les deux contes se terminent par un mariage exogamique qui rétablit un monde en ordre. La mort de la mère est traitée avec quelque légèreté par Perrault : la scène est éludée dans « Cendrillon⁸ » qui commence avec le remariage du père, et elle est relatée sur un mode ambigu, et non dénué d'ironie dans « Peau d'Âne ».

En revanche, nos réécritures contemporaines soulignent l'impact de cette disparition initiale. La scène clé est montrée, et se répercute sur toute la pièce. Toute une gamme d'émotions se déploie dans les textes, en particulier dans *Seule dans ma peau d'âne* où elles sont traduites de façon poétique lorsque l'infante est successivement investie par la tristesse, la peur, la surprise, la honte, la colère.

Émotion « brumeuse » lors de la mort de sa mère :

Il y eut une seconde où l'infante comprit qu'elle était orpheline. Il y eut une autre seconde où l'infante comprit que, quand on est orpheline, c'est pour toute la vie. Il y eut une troisième seconde où l'infante crut sentir son cœur se crever. Son cœur venait de mourir lui aussi, elle en était sûre. (Savasta, 2008, p.11)

⁸ En revanche, le « Cendrillon » des Grimm accorde une place importante à la figure maternelle, à sa mort, ses dernières paroles, mais aussi à sa survie, à travers le rameau planté sur sa tombe et les oiseaux qui deviendront les adjutants de la jeune fille.

Du conte au théâtre contemporain pour la jeunesse. De la mise en scène des émotions

Émotion « ardente » lors de sa fuite :

Et puis elle sentit son cœur. Cette fois-ci il n'était pas mort, elle le savait. Il ne faisait même plus mal. Il était en colère. Une colère terrifiante. Une colère assourdissante. Si en colère qu'il se mit à cogner. De toutes ses forces de cœur, il cognait. De tout son chagrin, de toute sa révolte de cœur, il cognait. Sa colère était terrible et elle promettait de ne jamais cesser. Il cogna longtemps, aveuglément, furieusement. (Savasta, 2008, p.19)

L'axe narratif en est complètement détourné : en effet, il s'agit moins d'échapper à une situation intenable que de « faire son deuil », selon la formule courante, de surmonter l'épreuve, de se libérer des émotions qui paralysent et empêchent de vivre. Malgré des choix d'écriture et des tonalités très différents, *Cendrillon* et *Seule dans ma peau d'âne* suivent la même trace et se rejoignent au dénouement : les deux héroïnes ont surmonté leur chagrin et se montrent prêtes à affronter le monde, elles ont grandi. Ce choix narratif passe par des modifications diégétiques importantes : Estelle Savasta fait abstraction de la plupart des personnages et des épisodes, et nul prince n'attend l'infante au dénouement pour lui tendre la perche du bonheur. Dans la scène finale, qui s'apparente à une métamorphose, au sens zoologique, une sortie de chrysalide, l'infante se débarrasse de sa peau d'âne car elle a compris qu'elle ne peut plus vivre dans la nostalgie de l'enfance, le rêve régressif d'un retour au cocon maternel : « Je suis là. [...] j'avance à la grandeur de mes pas. [...] Dans cette étrange fête, il y a une place pour moi. » (Savasta, 2008, pp. 24-25). La *Cendrillon* de Pommerat suit le même cheminement : au dénouement, elle renonce à l'absurde rituel de deuil qui devait maintenir toujours actif le souvenir de sa mère : « Cendrillon, renommée Sandra (et même Cendrier par ses belles-sœurs), n'est plus seulement victime de sa marâtre : elle est aussi victime d'elle-même, de son incapacité à faire le deuil de sa mère dont elle a mal interprété les dernières paroles » (Boudier, 2014). Confrontée au prince, lui-même enfermé dans un déni du réel, elle choisit elle aussi d'avancer, de balayer les émotions mortifères et sclérosantes, pour « pouvoir passer à autre chose » (Pommerat, 2014, p. 123). On ne trouve pas davantage de mariage ici, les contes nouveaux s'affranchissent volontiers de cette convention des contes que l'on dit « de princesses ».

Le dispositif complexe mis en place par Claudine Galéa dans « Petite Poucet » enchevêtre deux niveaux de fiction et traite par l'ellipse le fond du problème, la souffrance de l'enfant au cœur d'un couple parental déséquilibré : père absent et mère étouffante. Le début de la pièce met en place ce trio

et évoque à mots couverts la tentative de suicide d'une enfant à laquelle les élèves de sa classe vont apporter des cadeaux (elle est à l'hôpital après avoir tenté de se noyer dans un lac). On comprend à la scène finale que le cadeau offert par la petite fille du début est la représentation d'une pièce de théâtre intitulée « Petite Poucet » qui occupe les dix scènes centrales de la pièce. Il y aurait donc trois personnages de fillettes : Violette invente pour Lilas la pièce qui met en scène « Petite Poucet ». Mais on observe que les situations familiales sont exactement parallèles (comme les prénoms de fleurs des deux fillettes) : on retrouve dans la pièce, outrés jusqu'à la caricature, les travers des parents qui circonviennent l'enfant sans l'entendre, et la souffrance de cette enfant, qui peut la mener jusqu'à la violence, contre autrui ou contre elle-même. L'écriture elliptique et métaphorique brosse par petites touches le portrait de l'enfant mutique face à ses parents, qui se remplit les poches de cailloux avant d'entrer dans le lac glacé. Le conte du Petit Poucet, enfant perdu face à l'abandon et à la violence parentales, joue un rôle transitionnel pour aider la fillette à exorciser ses souffrances afin de continuer à vivre. Ses cris de joie au dénouement⁹ montrent que le processus cathartique a fonctionné : la pièce de théâtre lui a permis et d'exprimer enfin ses émotions enfouies, et de s'en délivrer.

Le rôle des modifications génériques proprement théâtrales

Au service de ces transformations diégétiques, on relève des modifications formelles en lien avec des options génériques propres au théâtre : l'épiscisation, le métathéâtre, le parti-pris comique. Décrite par Marie Bernanoce comme un « procédé d'écriture, de jeu ou de mise en scène qui rapproche les formes théâtrales (mimésis par imitation des actions) de celles du récit (mimésis par narration des actions) » (Bernanoce, 2006, p. 501), l'épiscisation s'est banalisée dans le théâtre contemporain dont l'écriture prend volontiers d'autres formes que celle de l'échange de répliques entre les personnages. Le procédé rattache fermement le théâtre au conte, auquel il emprunte la forme narrative, et parfois même le truchement d'un narrateur : dans le *Cendrillon* de Pommerat¹⁰, la liste des personnages

9 À la fin de la pièce de théâtre le père commente : « La petite Lila a ri. Elle va tout à fait bien maintenant » et l'enfant délivrée de ses tourments « chante à tue-tête » et s'écrie : « J'ai faim ! On va faire du roller après ? Jusqu'à la nuit ? Maman t'as promis ! Papa vient avec nous ! Et on achètera une glace au caramel salé ? J'ai jamais eu faim comme ça ! J'ai envie de spaghetti-ramisoupeauchouxàlacrèmeaunutellalalalalalalalala » (Galéa, 2010, p. 67).

10 Déjà, dans son *Petit Chaperon rouge* (Actes Sud, « Hélyoka Jeunesse », 2005), Pommerat avait introduit le personnage de « L'homme qui raconte », qui prenait en charge la plus grande partie du texte ; voir l'analyse de ce phénomène par Marie Bernanoce (2014).

Du conte au théâtre contemporain pour la jeunesse. De la mise en scène des émotions

commence par un étrange duo complémentaire : « Une narratrice dont on n'entend que la voix » et « Un homme qui fait des gestes pendant qu'elle parle ». La voix de la narratrice ouvre et ferme la pièce, qu'elle ponctue de ses interventions, en témoin des scènes commentées à la manière du chœur antique, rappelant les enjeux des situations, jouant des analepses et des prolepses, en surplomb de l'intrigue, et en connivence avec le lecteur-spectateur, comme pour filtrer l'intensité des émotions éprouvées par les personnages, par exemple pour montrer l'attitude de l'orpheline après la mort de sa mère : « À partir de ce jour, la très jeune fille devint très angoissée. Sa tête était remplie de pensées de sa mère. Elle en débordait. C'était comme si elle grossissait et même enflait. Parfois elle avait peur que sa tête éclate. Et elle commença à s'en vouloir. Elle disait que penser à sa mère aurait dû être naturel et non pas un effort » (p. 13). Dans *Seule dans ma peau d'âne*, le procédé est employé de manière plus radicale encore, car la pièce va jusqu'à faire l'économie de la traditionnelle liste de personnages : une seule et même voix raconte l'histoire et prend en charge les rares répliques au discours direct. En scène, c'est en silence qu'une actrice joue le rôle de Peau d'âne. Elle ne prendra la parole qu'au dénouement. Dans les deux cas, l'épiciation permet de tenir à distance les émotions des personnages, de tamiser leur douleur face aux épreuves affrontées.

Dans « Petite Poucet », Claudine Galéa explore le procédé ludique du théâtre dans le théâtre, jeu spéculaire qui introduit une strate supplémentaire de fiction et permet ici encore de prendre du recul face à la prégnance des émotions. La première et la dernière scène encadrent une autre pièce développée dans les dix scènes centrales. La dernière scène opère un retour au trio initial qui commente la pièce de théâtre, et l'on comprend que, grâce à cette mise en abyme, le problème a été résolu. Comme dans *Hamlet*, dans *La Mouette* ou dans *Les Bonnes*, le théâtre dans le théâtre met en scène les conflits pour tenter de les dénouer en libérant la parole et en canalisant les émotions. L'enjeu est aussi grave que dans le conte source : il s'agit bien d'une question de vie ou de mort. La dimension ludique du procédé n'occulte pas ses enjeux profonds et l'apparente au psychodrame qui permet, lors de la cure psychanalytique, de rejouer les scènes enfouies à des fins thérapeutiques, pour parvenir à surmonter les traumatismes.

À propos du mélange des genres dans le théâtre contemporain pour la jeunesse, Marie Bernanoce parle d'un « humour multicolore » (Bernanoce, 2012, p. 532), « mêlant rire et larmes, approches comique et tragique » (*ibid.* p. 21). Faire rire de situations insupportables est une gageure, tel est

le choix de Joël Pommerat dans *Cendrillon*. Ce heurt des registres comporte également une forte dimension ludique qui désamorce tout *pathos* et tient en bride aussi bien l'émotion des personnages que celle des lecteurs-spectateurs. Il s'agit de mettre « les affects entre parenthèses » (Heck, 2012, p. 161) comme l'écrit Maryline Heck à propos de l'écriture blanche de Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. Il n'est point d'écriture blanche ici, bien au contraire, mais de comique, d'outrance, de quiproquos, qui tirent le tragique vers le grotesque et le dérisoire, dans un excès qui peut être vu comme un « indice de la puissance de l'affect, de la densité émotionnelle » (Heck, 2012, p. 171) qui sous-tend la pièce. Pommerat joue notamment des ressorts de la parodie : par exemple, après leur première rencontre, le prince offre à la jeune fille l'une de ses chaussures, en souvenir. L'inversion parodique désamorce l'effusion des émotions et partant détourne l'attendrissement du lecteur-spectateur.

Conclusion : un théâtre de la résilience

Pour Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen :

La puissance affective semble être au centre du programme de la littérature moderne : faussement étouffée à l'âge de l'autonomie de la littérature, elle constitue (peut-être par défaut ?) une forme de réengagement subreptice de la littérature dans le monde, une modalité d'action dont les écrivains soulignent la paradoxale dimension éthique, voire politique. (Bouju et Gefen, 2012, p. 6)

Marie Bernanoce parle souvent d'un « effet Petit Poucet » pour qualifier l'attention portée à la souffrance enfantine dans le théâtre contemporain pour la jeunesse et les trois pièces sur lesquelles nous nous sommes attardée s'inscrivent entièrement dans ce réseau. Malmenés par le destin qui les soumet à de violentes turbulences, les personnages mis en scène font la preuve d'une remarquable capacité de résilience pour échapper au malheur qui les poursuit. Le processus de reconquête de soi se déroule en trois temps, illustrés par trois étapes de chacune des pièces : passivité d'abord, fuite ensuite, et pour finir affrontement du réel, ce qui rejoint le propos bien connu du biologiste Henri Laborit pour qui « Confronté à une épreuve, l'homme ne dispose que de trois choix : combattre, ne rien faire ou fuir » (Laborit, 1976). Les trois héroïnes subissent d'abord leur destin, puis elles le fuient, chacune à sa façon : Peau d'Âne prend la fuite au sens propre, Sandra-Cendrillon s'inflige une épreuve qui la mobilise toute, Violette imagine la pièce de théâtre qui transpose son histoire. Il s'agit de contourner, voire de détourner l'épreuve, pour limiter ou résorber sa souffrance. Les trois dénouements traduisent le dépassement de l'épreuve. Dotés de parole et de raison, les personnages ont trouvé en eux-mêmes la

force de surmonter les émotions négatives, la peur, la tristesse, la honte, qui les emprisonnaient. Ces pièces bouleversantes ne laissent pas indemne car l'expérience subjective des personnages retentit sur le lecteur-spectateur. Si les émotions restent parfois sous-jacentes dans le conte source, les moyens théâtraux mis en œuvre pour les communiquer, tout en les tenant en bride, parviennent à en faire ressentir la force. Capables d'inverser les émotions négatives, les trois pièces méritent le pouvoir que Béatrice Hamidi-Kim et Ariane Martinez attribuent au *Cendrillon* de Pommerat d'être un « conte qui aide à vivre » (Hamidi-Kim et Martinez, 2014). Aussi faut-il laisser à Marie Bernanoce le dernier mot pour souligner l'enjeu profond de ces pièces qui, selon elle, ont pour visée profonde de donner au lecteur-spectateur, fût-ce à travers la mise en scène d'émotions négatives, « une leçon de joie » (Bernanoce, 2014).

Références bibliographiques

- Belmont, N. (1999). *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris: Gallimard, coll. « Le langage des contes ».
- Bernanoce, M. (2014). « Conte et théâtre : quand le récit hante les dramaturgies jeunesse. », *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2014) HS n°2 : Mettre en scène le conte, mis à jour le : 25/11/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3110>. Consulté le 05/09/2019.
- (2012). *Vers un théâtre contagieux. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse* (volume 2). Paris: Éditions théâtrales.
- (2008). « Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes : un nouveau regard sur les relations familiales ? », dans *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Catherine d'Humières (sous la dir. de). Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.
- (2006). *À la découverte de cent et une pièces. Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse*. Paris: Éditions théâtrales/Scérén-CRDP Académie de Grenoble.
- Boudier, M. « Introduction » (2014). *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2014) HS n°2 : Mettre en scène le conte, mis à jour le : 25/11/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3110>. Consulté le 05/09/2019.
- Bouju, E. et Gefen, A. (dir.). *L'émotion, puissance de la littérature*. Bordeaux: Presses universitaires

de Bordeaux, coll. « Modernités » 34, 2012.

Connan-Pintado, Ch. (2015). « Du conte au théâtre. Comment accommoder "Le Petit Poucet" au théâtre aujourd'hui », dans *Littérature de jeunesse au présent. Genres littéraires en question(s)*, Christiane Connan-Pintado et Gilles Béhotéguy (sous la dir. de). Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Études sur le livre de jeunesse », pp. 167-183.

——— (2013). « Contes des Grimm et théâtre pour la jeunesse : les transpositions théâtrales d'Olivier Py » dans *Fortune des Contes des Grimm en France. Formes et enjeux des rééditions, reformulations, réécritures dans la littérature de jeunesse*, C. Connan-Pintado et C. Tauveron. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Mythographies et société », pp. 265-299.

——— (2010). « Le conte, encore et toujours », dans *L'avant-scène théâtre*, n° 1280, 15 mars 2010, pp. 64-66.

——— (2009). « Des personnages de contes en quête de représentation », dans *Enseigner le théâtre contemporain*, Anick Brillant-Annequin et Marie Bernanoce (dir.). Grenoble: Scéren CRDP Académie de Grenoble, pp. 93-103.

Corbin, A., Courtine, J.-J., Vigarello, G. (sous la dir. de) (2016-2017). *Histoire des émotions, 1. De l'Antiquité aux Lumières, 2. Des Lumières à la fin du XIX^e siècle 3. De la fin du XIX^e siècle à nos jours*. Paris: Seuil.

Galéa, C. (2009). « Petite Poucet » dans *Même pas peur & Petite Poucet*. Mont: Éditions espaces 34, coll. « Théâtre jeunesse » pp. 33-67.

Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, coll. « Poétique ».

Hamidi-Kim, B. et Martinez, A. (2014). « Un conte qui aide à vivre », *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2014) HS n°2 : Mettre en scène le conte, Réécriture et réception, mis à jour le : 03/10/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=3150>. Consulté le 05/09/2019.

Heck, M. (2012). « Les affects entre parenthèses : W ou le souvenir d'enfance de Georges Perec », dans *L'émotion, puissance de la littérature ?* sous la dir. d'Emmanuel Bouju et Alexandre Gefen. Bordeaux: Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités » 34.

Laborit, H. (1976). *Eloge de la fuite*. Paris.

Proust, M. (1954). *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*. Paris: Gallimard, « Pléiade », t. 1.

Pommerat, J., Lumeret, R. (2012). *Cendrillon*. Arles: Actes Sud, coll. « Heyoka jeunesse ».

Robert, M. (1959). « Préface » aux *Contes des Grimm*. Paris: Le Club français du Livre.

Rouxel, A. et Langlade, G. (sous la dir. de) (2014). *Le sujet lecteur. Lecture subjective et enseignement de la littérature*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, coll. « Didact français ».

Vernay, J.-F. (2013). *Plaidoyer pour un renouveau de l'émotion en littérature*. Paris: Complicités, coll. « Plaidoyer ».