



Dictionnaire des théâtres du monde

Jeunesse (Théâtre pour la)

Ce théâtre, dont la finalité semble nettement affirmée, pose régulièrement des problèmes de production, de contenu et de diffusion. Dans l'histoire, des pays ont tour à tour innové ou ont fait preuve de manière durable d'invention et de renouvellement des formes. C'est le cas de la Belgique, du Québec, des Pays-Bas, de l'Allemagne, dont le Gripstheater eut une influence sur l'ensemble des productions européennes des années 1970. Les pays nordiques (notamment la Suède, la Norvège, la Finlande) développent une dramaturgie originale.

EN FRANCE

L'appellation « théâtre pour jeunes spectateurs » remplace progressivement celle de « théâtre pour enfants » au cours des années 1970 où des institutions culturelles en direction de la jeunesse sortent de l'ombre.

Une réflexion délicate

Longtemps classé comme un théâtre récréatif d'importance mineure ou cantonné à des formes (comme les [marionnettes](#)) considérées à tort comme réservées à l'enfance, son développement connaît bien des difficultés. Les spectacles ont à trouver leur écriture, leur nécessité, leur spécificité, et à définir une relation au jeune public qui échappe au ronron des matinées scolaires. Il paraît étrange aujourd'hui de lire dans une résolution du [festival d'Avignon](#) en 1970 que le théâtre pour les jeunes doit être « réalisé par des adultes conscients et non par des enfants comédiens ». Le flou de la situation était tel que l'on plaçait dans le même cadre le théâtre scolaire, le théâtre amateur, et le théâtre joué par des enfants pour des enfants, en dépit de résolutions de l'UNESCO (1952) et des efforts de Jeanne [Laurent](#).

Les activités des professionnels portèrent leurs fruits dans les années 1970. En 1969, [Vilar](#) programme au Festival d'Avignon trois spectacles à l'intention du jeune public : *le Pêcheur d'images* de Miguel Demuynck, *le Pays du soleil debout* par le Théâtre des Jeunes Années de Maurice Yendt et *l'Arbre sorcier, Jérôme et la tortue* (m. en sc. Catherine Dasté) par le [Théâtre du Soleil](#) de [Mnouchkine](#). Des associations nationales (TEJ en France) se rencontrèrent dans des colloques et festivals. La première rencontre internationale (RITEJ) fut organisée en 1977 à Lyon, à l'initiative du Théâtre des Jeunes Années. On y traita des questions de [dramaturgie](#), de la réception du spectacle par l'enfant-spectateur, et des problèmes brûlants de l'institutionnalisation.

Les institutions

D'abord en préfiguration, six centres dramatiques pour l'Enfance et la Jeunesse ont été créés à la fin des années soixante-dix, à Nancy (Henri Degoutin), à Lille (René Pillot), à Caen (Yves Graffey), à Sartrouville (Catherine Dasté puis Françoise Pillet), à Saint-Denis (René Bazilier), à Lyon (Yendt). Au début du XXI^e siècle, le paysage a beaucoup changé. Le nombre de centres dramatiques nationaux spécifiques est passé de sept à deux, avec le Théâtre Nouvelle génération de Lyon, fondé en 2004. Nino d'Introna a remplacé Yendt. À Strasbourg, le TJP (Théâtre Jeune Public) est dirigé depuis 1997 par Grégoire Calies, qui se présente comme comédien, metteur en scène et marionnettiste et affirme d'ailleurs que la marionnette est au cœur de son projet. Cette diminution est compensée, du moins en apparence, par une programmation particulière de beaucoup de scènes nationales et de centres dramatiques, plus attentifs que par le passé à ce public spécifique, ou moins anxieux de marquer la différence. L'étiquette « tout public » est souvent affichée pour des spectacles qui invitent le public à venir en famille, et qui envisagent donc bien le moment théâtral comme un

partage. À Paris, par exemple, le Théâtre de l'Est parisien (dirigé par Catherine Anne), et dans un registre différent le Centre dramatique national de Montreuil ([Tsai](#)), programment pour les jeunes, comme le font la plupart des théâtres nationaux et régionaux subventionnés. Beaucoup de théâtres organisent des festivals jeune public ou tout public, en créant un moment fort dans leur saison. Il arrive que ces festivals aient une orientation particulière, comme les « Giboulées de la marionnette » de Strasbourg, ou le Festival du spectacle européen pour la petite enfance du Théâtre Dunois ou celui du Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis. La programmation est alors plus clairement affichée et participe de la tendance des responsables à « créer des événements », peut-être au détriment d'une certaine régularité.

Problèmes de répertoire

Comment s'adresser aux enfants sans infantilisme et sans didactisme ? Faut-il tenir compte impérativement des « tranches d'âge » dans les spectacles ? Que savons-nous de la réception de l'image et du texte par l'enfant spectateur ? Bien qu'ils ne renoncent pas à leur propre imaginaire, les créateurs sont confrontés à ces principales questions. Le [répertoire](#) est donc secoué de crises selon que les compagnies adoptent le « merveilleux » et l'univers enfantin traditionnels, qu'elles s'engagent dans un discours concret et quotidien, ou qu'elles s'essaient à inventer des formes d'écritures originales. Les pièces présentent des conflits, bien plus souvent que les manuels scolaires ou la littérature enfantine courante. Sociaux, raciaux ou politiques, ils dénotent une évolution du répertoire. Mais bien des stéréotypes sont maintenus : par exemple, le monde présenté est souvent celui des artistes, des gens du cirque, des musiciens. Il demeure difficile de dépasser l'expérience connue, comme il est difficile aux produits culturels d'échapper au didactisme, à un effet de surplombement de l'enfant spectateur. D'ailleurs, l'école réclame plutôt des spectacles « utiles », clairs, pouvant entrer dans le discours scolaire. Le problème principal de cette dramaturgie est donc de trouver une forme « égalitaire » pour s'adresser aux enfants, en sachant que cette forme ne convient pas toujours aux attentes des pédagogues, voire aux intentions des créateurs. Les [créations collectives](#) et les textes expriment ces tensions. Ceux qui s'adressent à un enfant « sensible », affectivement et sexuellement reconnu, s'engagent sur des chemins difficiles. Parmi les spectacles originaux, on retient ceux de Demuynck (outre *le Pêcheur d'images*, *Chez moi dans mon quartier*, 1970) qui prend le risque d'un vrai dialogue avec le public. Catherine Dasté fut la première à tenter des créations associant l'imaginaire des enfants, grâce à un long travail accompli avant la production du spectacle. Françoise Pillet, en jouant d'une écriture fragile et d'images discrètes, s'oppose aux spectacles tonitruants et démonstratifs, au risque de passer pour obscure (*le Rideau d'incolore*, 1980). Yendt fait davantage confiance à l'écriture dramatique, au texte solidement établi. Ces solutions différentes ont été adoptées à différents moments pour faire face à des questions qui se reformulent sans cesse.

Pendant un temps, le théâtre pour enfants semblait avoir perdu une partie de l'énergie qui le propulsait dans les années 1970. Il a cherché de nouvelles voies du côté du théâtre d'objets, dans des essais sensibles en direction des tout-petits. Mais c'est dans le renouvellement des écritures que l'on peut noter une véritable évolution depuis les années 1990. On peut même avancer qu'il existe désormais une dramaturgie originale du théâtre pour la jeunesse, qui relève de l'engouement général pour les nouvelles écritures. Les cloisonnements entre les auteurs spécialistes ou non ont d'ailleurs disparu, puisque certains d'entre eux, tels Fabrice Melquiot (son *Bouli Miro* est même entré à la [Comédie-Française](#) en 2003), écrivent indifféremment dans l'une ou l'autre direction. Les thématiques se sont également renouvelées, tous les sujets semblant pouvoir être abordés. Des maisons d'édition spécifiques ou qui ont créé des collections particulières (« Théâtrales Jeunesse » chez Théâtrales, « Heyoka » chez Actes Sud-Papiers, l'École des loisirs, l'Arche) ont une activité importante. Les textes circulent, et comme des festivals prennent volontiers une dimension européenne, les traductions et les échanges d'auteurs participent de cette tendance. Les éditions et les mises en scène de ces textes renouvellent radicalement le paysage.

AU BRÉSIL

La tradition du théâtre pour enfants est fortement implantée au Brésil. Toutes les grandes villes en proposent : chaque week-end, on peut voir, à Rio ou à São Paulo, une trentaine de montages. La dramaturgie pour enfants est abondante et de qualité : elle a ses concours (FUNDACEN) et ses prix (Molière, Mambembe). Des séminaires de réflexion sur le genre ainsi que des festivals sont fréquents. Certains auteurs s'affirment par une conscience précise de l'importance de ces spectacles sur le développement émotionnel des enfants. La critique s'y intéresse régulièrement. La journaliste Ana Maria Machado s'est fait connaître par une analyse suivie et judicieuse des spectacles pour enfants. Ce théâtre a aussi ses auteurs « classiques » (contemporains) comme Machado elle-même : *Pluft, o fantasminha* (Pluft, le petit fantôme) ; Ilo Krugli : *História de lenços e ventos* (Histoire de vents et de

foulards) ; Sílvia Orthof, Lúcia Benedetti, Maria Helena Kühner.

Ces spectacles sont généralement musicaux et les meilleurs compositeurs ne les dédaignent pas : Chico Buarque a écrit *Os saltimbanco*s (les Saltimbanques).

L'État accorde régulièrement des subventions aux troupes spécialisées dans ce domaine. Les enfants de la classe moyenne des grandes villes fréquentent traditionnellement ce type de spectacle dès l'âge de 4 à 5 ans. D'assez nombreux théâtres réservent donc pour eux une plage horaire le samedi et le dimanche en matinée.

EN FINLANDE

Jusqu'aux années 1960, les grandes institutions avaient l'habitude de présenter un seul spectacle par saison, destiné aux enfants, et cela traditionnellement à Noël ; mais à partir des années soixante des groupes indépendants proposent aux enfants tout un programme de qualité. Le premier groupe, Skolteatern (Théâtre à l'école), de langue suédoise, se forme alors. Dix ans plus tard, plusieurs groupes de langue finnoise existent, entre autres le premier théâtre de marionnettes, Vihreä Omena (la Pomme verte). En 1987 est apparu un Théâtre national pour les enfants qui disposait de deux salles ; mais cette innovation fut malheureusement de courte durée : la grande époque du théâtre pour l'enfance et la jeunesse était révolue. Toutefois, plusieurs petites compagnies ont survécu : Ahaa Teatteri (1970), Unga teatern (Jeune théâtre, antérieurement dénommé Skolteatern, 1960) ainsi que des théâtres de marionnettes : Teatteri Hevosenkenkä (1975), Teatteri Mukamas (1979) et Nukketeatteri Sampo (1977) ainsi que Hurjaruuth (1981) et Teatteri Tottem (1986), tous les deux liés à la danse.

AUX PAYS-BAS

Si l'on ne tient pas compte de l'ancienne tradition répandue internationalement d'un théâtre pour enfants fondée sur la représentation de contes de fées et autres histoires merveilleuses, ou de pièces de coloration religieuse ou civique, ce n'est qu'après la révolution théâtrale de l'Actie Toemaat (voir [Avant-garde](#)) (1969) que l'on assiste à une explosion d'activités nouvelles dans ce domaine, même si des troupes comme Puck (1950), Arena (1957) font office de précurseurs. Cette révolte fait naître bon nombre de troupes politiquement engagées, qui rompent avec la tradition et développent un théâtre d'émancipation : éducation politique, sexualité, vie du couple, injustice sociale déterminent pendant une dizaine d'années le contenu et la forme de leurs productions. Ce théâtre est désormais entré dans une nouvelle phase où l'expérience du réel a pris la place de l'imagination et du rêve, où le visuel l'emporte sur la préoccupation sociale. Ce n'est plus le réalisme de naguère mais bien plutôt une sorte d'imagination esthétique qui domine. Les quelque 250 groupes de professionnels adaptent de nombreux textes du répertoire classique, utilisent leur propre expérience dans toute sa subjectivité, jouent avec l'image plus qu'avec la situation. Dans ce dernier domaine, les Pays-Bas sont à l'avant-garde.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Théâtre et nouveaux publics , livre blanc pour une politique de l'enfant spectateur, Association du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, Paris : ATEJ, 1995
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35765367t>
- À la découverte de cent et une pièces , Marie Bernanoce, Montreuil-sous-Bois : Éd. théâtrales Grenoble : CRDP, Académie de Grenoble, impr. 2006
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402267803>
- Répertoire critique du théâtre contemporain pour la jeunesse , Marie Bernanoce, Montreuil-sous-Bois : Éd. théâtrales, 2006-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb428007540>
- Un théâtre & des adolescents , Jean-Claude Gal
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40937508g>

Rédacteur(s)

[J.-P. RYNGAERT](#) [R. ROUX](#) [J. ENCKELL](#) [K. HUPPERETZ](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Institutions et lieux](#)

Zone(s) géographique(s) : France Finlande Pays-Bas Brésil

Période(s) : 20ème siècle 21ème siècle

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Laurent (J.) Vilar (J.) Demuynck (M.) Yendt (M.) Dasté (C.) Pêcheur d'images (le) Pays du soleil debout (le) Arbre sorcier, Jérôme et la tortue (l') Degoutin (H.) Pillot (R.) Graffey (Y.) Pillet (F.) Bazilier (R.) Introna (N. d') Calies (G.) Anne (C.) Tsai (G.) Chez moi dans mon quartier Rideau d'incolore (le) Melquiot (F.) Bouli Miro Machado (A.M.) Machado (M.C.) Krugli (I.) Orthof (S.) Benedetti (L.) Kühner (M.H.) Pluft, o fantasminha História de lenços e ventos Buarque (C.) Os saltimbancos

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-jeunesse>