



HAL
open science

Jeu de rêve et scopie enfantine dans trois pièces de Joseph Danan

Sandrine Le Pors

► **To cite this version:**

Sandrine Le Pors. Jeu de rêve et scopie enfantine dans trois pièces de Joseph Danan. Poétiques du théâtre jeunesse, APU, 2018, 978-2-84832-302-2. hal-02865863

HAL Id: hal-02865863

<https://univ-artois.hal.science/hal-02865863>

Submitted on 19 May 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

JEU DE RÊVE ET SCOPIE ENFANTINE DANS TROIS PIÈCES DE JOSEPH DANAN

Sandrine Le Pors

Imaginez une œuvre dramatique accessible ou à destination des enfants mais surtout écrite depuis les territoires de l'enfance, empruntant autant à la littérature, au cinéma qu'aux dessins animés, où se croiseraient aisément aussi bien du Carlo Collodi que du Stanley Kubrick, une œuvre où cohabitent pulsion ludique et pulsion de mort, de part en part traversée par l'humour, le rêve, le cauchemar aussi, une œuvre troublante dont les compositions formelles sont parfaitement maîtrisées et vous aurez alors un peu (mais si peu) idée de ce que porte l'écriture de jeunesse de Joseph Danan. Cette contribution ne prétend pas rendre compte de l'ensemble de l'œuvre, par ailleurs toujours en devenir. Elle entend plus modestement s'intéresser à un dispositif d'organisation du regard actif au moins dans trois des pièces de Joseph Danan: *Les aventures d'Auren le petit serial killer*, *Le théâtre des papas* et *Sans ma fille*. Allant à la rencontre de ce dispositif, on verra comment Joseph Danan fait se croiser jeu de rêve et scopie infantile.

Dans les *Aventures d'Auren*, le regard d'un enfant organise à lui seul la fable, de son regard dépend l'entièreté de ce qui nous est donné à voir. Cet enfant est un petit garçon d'une dizaine d'années, Auren, élevé par sa mère (on apprend que son père est parti par la fenêtre sans que l'on sache s'il s'agit d'une fuite ou d'un suicide). L'ensemble de la pièce revêt les contours d'un parcours initiatique où l'enfant va reconfigurer le monde qui l'entoure pour le soumettre à ses désirs mais aussi pour apaiser ses peurs. La pièce fait s'enchevêtrer les espaces du jeu infantile, du jeu vidéo ou encore du théâtre dans le théâtre tandis que le chemin parcouru par l'enfant et le travestissement du réel passent par le travestissement des figures et le recours au masque.

Après la scène de théâtre à l'école d'où le petit Auren s'enfuit avec son masque de sanglier, la prothèse prend le pas sur le corps du jeune garçon et le personnage se dédouble en Auren-Sanglier qui tuera le contrôleur Homard (car sans billet de transport) ou encore l'inspecteur Pingouin. Au metteur en scène de décider de dédoubler ou non le personnage en deux acteurs. Sur le chemin que va prendre Auren, rien ne sera jamais sûr (autant pour lui que pour le lecteur), tout sera soumis au trouble, que cela concerne les figures rencontrées ou les espaces traversés.

L'écriture didascalique se fait d'ailleurs aussi parfois le reflet de ce trouble, spécialement quand, devenue subjective, elle induit à son tour de l'hésitation - procédé qui peut se lire jusque dans le titrage des scènes, comme la scène 6 intitulée : « Dans le cabinet du dentiste - Mais est-ce bien un dentiste ? ». L'interrogation est bien ce qui persiste tout le long de la scène (et de la pièce), ce jusque dans la rythmique du texte puisque l'ensemble du drame évacue la ponctuation à l'exception du point d'interrogation pendant que des barres obliques fragmentent le régime énonciatif.

Si rien n'est certain, c'est que l'ensemble du drame repose sur une logique du jeu, et plus spécialement encore sur une logique du jeu de rêve héritée du drame strindbergien. Cet enfant joue et il joue à tout, y compris à tuer. Le meurtre de l'inspecteur Pingouin (aussi drôle que terrifiant) se passe précisément pendant que l'enfant dort, nous précise une didascalie, et juste avant que l'inspecteur lui demande s'il est somnambule. Et l'enfant de répondre par l'affirmative et de faire feu sur lui. Tous les individus qui s'interposent entre l'enfant et sa fugue sont assassinés, et en même temps transformés en animaux de dessins animés. Dans la fuite de ce rêveur éveillé viennent ainsi se confondre rêve et réalité, jusque dans la scène centrale du camp de transit où jouant la nuit avec une console il extermine trois oursons assis sur des chaises électriques avant que les masques ne tombent et que l'on découvre les visages de ses trois amis, Irghiz, Mehdi et Abdallâh :

Le responsable du camp : Voici la console/Votre nouveau jeu/veuillez taper votre nom afin que la machine puisse vous identifier

Auren : Auren ?

Le responsable du camp : C'est cela même

Voix de la machine : Bienvenue sur votre serveur/monsieur Auren/vous êtes entré dans Je jeu du bourreau/pour une exécution immédiate / tapez un

Un temps.

Auren tape 1

Pour une exécution simple/tapez un/pour une exécution double/tapez deux/pour une exécution triple/tapez trois

Auren tape trois

Pour confirmer votre choix et procéder à l'exécution des trois oursons/ tapez un

Auren tape 1

Les trois oursons s'affaissent. On enlève leurs masques d'animaux.

Sous les masques, les visages d'Irghiz, Mehdi et Abdallâh.

Auren-sanglier s'enfuit

On observe à quel point la scène est l'opérateur d'un trouble où cohabitent cauchemar et mort. Cette cohabitation est récurrente dans la plupart des jeux auxquels va s'adonner Auren,

comme avec le jeu des fourmis à la troisième scène où l'imagination croise la réalité la plus sombre. Il y est ici aussi question d'extermination. De petites fourmis avec lesquelles s'amuse l'enfant nous font basculer vers la bombe atomique, puis d'Hiroshima au World Trade Center.

Auren : Elles toussent dans la fumée /elles étouffent / regarde / elles se tordent elles fondent / je leur donne le coup de grâce quand je veux /elles sont à ma merci / elles ne peuvent même pas se jeter dans le vide / nulle part où s'enfuir / la terre / un tour encerclé de flammes

La petite fille : C'est cruel / plus que cruel

Auren: C'est comme un rêve

La petite fille : C'est comme un film /mais c'est réel/c'est la réalité/ça s'appelle comme ça/tu ne le sais pas ?

Ces jeux, multiples dans la pièce, et plus ou moins cruels ou dangereux, déploient des temporalités propres et sont l'espace du dévoilement d'un « arsenal de masques » mais l'endroit également où, si l'on est découvert, on peut être pétrifié, « comme un faux dieu »⁴ pour emprunter les expressions de Walter Benjamin.

À la fin de la pièce, Auren s'adonne à un autre jeu : celui de l'écriture. L'enfant écrit pendant que ses camarades jouent au ballon près de l'océan et à la dernière scène, qui nous situe de nouveau dans la cour d'école (comme à la deuxième scène, précisément là où a commencé sa fuite lors de la fête de l'école), il tend à la petite fille un poème qu'il a écrit pour elle. Il faudra ainsi à l'enfant trouver l'espace d'une fiction créatrice- celle de l'écriture- pour qu'il apprivoise ses démons.

Dans le *Théâtre des papas*, autre pièce du répertoire jeunesse de Joseph Danan, on renoue, bien que très différemment, avec un drame s'organisant à partir d'un point de vue d'enfant. La pièce, ici entièrement didascalique, met d'abord en scène un père, agitant son théâtre de marionnettes sous les yeux rieurs de son bébé. En arrière-plan sont donnés à voir l'amour (comme dans l'un des premiers tableaux où papa et maman dansent ensemble avant de ne prendre l'enfant dans leurs bras et de danser tous les trois) puis l'effondrement du couple papa-maman (que préfigure la première scène de jalousie de la mère à propos du choix de la *baby-sitter*), en passant par ce qu'on devinera être l'infidélité du père avec la dite *baby-sitter* (rien n'interdit au lecteur des pièces de Joseph Danan, de s'imaginer que la pièce relate la toute jeune enfance d'Auren). Le drame montre ainsi sur la scène le monde tel qu'il peut être perçu par les yeux du nourrisson cependant qu'un didascale commente les réactions de bébé (tour à

tour étonné ou hilare). Seul le didascalie réagit à ce que l'enfant voit (et plus encore explicite la façon dont le nourrisson réagit).

C'est autour de la vision de ce nourrisson que s'organise le drame – un drame où les parents sont offerts à la vue (du nourrisson, comme du lecteur) comme s'ils étaient toujours en représentation. Autrement dit, regardant les personnages en scène (et/ou, dans d'autres passages, les marionnettes en scène, notamment quand papa - théâtre dans le théâtre- expose une hilarante scène de marionnettes), on ne les voit pas tels qu'ils paraissent vraisemblablement mais tels qu'ils apparaissent à l'enfant.

Comme dans *Les aventures d'Auren le petit serial killer*, la conscience enfantine (mais alors celle d'un enfant ne pouvant encore parler) domine ainsi toutes les autres (ici celle du père, celle de la mère) et ouvre la voie à un type de représentation où ce qui est donné à voir au spectateur, l'est du point de vue de l'enfant. Ce point de vue, ici encore, travestit le réel mais aussi, et simultanément, le révèle. Avec ce qui s'apparente donc à une variation autour du monodrame (sommairement le drame d'une seule psyché mais à plusieurs voix), et plus exactement à un monodrame de l'enfant (avec une focalisation enfantine, donc), Joseph Danan dégage, dans l'écriture, un point de vue enfantin et propose un jeu désengagé de toute allégeance à l'objectivité.

Un tel procédé, que souvent la nuit couvre de son voile par le motif de scènes oniriques, peut aller jusqu'à proposer des scènes hallucinées, hallucinantes, voire cauchemardesques, propices aux plus étonnantes métamorphoses comme dans cette scène titrée « La nuit des masques et des monstres », scène orageuse où la mère hennit et porte un masque de cheval tandis que papa grogne avec une tête de cochon.

Cette montée de l'onirisme et/ou du cauchemar, ce jeu des masques aussi, on les retrouve dans un drame itinérant de Joseph Danan : *Sans ma fille*. Dans la pièce (dont le titre est un clin d'œil au roman itinérant d'Hector Malot, *Sans famille*, parmi bien d'autres clin d'œil qui abondent dans l'ensemble de la pièce), le jeu de rêve répond à un périple, comme dans *Les aventures d'Auren le petit serial/ killer*. Ce périple, le lecteur le suit ici par le truchement d'un dédale d'écrans qui sont autant de fenêtres vers des ailleurs et qui, s'enfonçant « dans la profondeur de la scène », « donnent à voir une multiplicité d'images », comme l'indique la didascalie liminaire.

Les images - récurrentes dans l'œuvre de Joseph Danan (y compris les pièces ne relevant pas du répertoire jeunesse), de la photographie, en passant par la vidéo, la télévision et surtout le cinéma - , outre de travailler le motif du regard, et d'œuvrer à un dialogue entre l'écriture, les arts visuels et les nouveaux médias, ouvrent ici un espace labyrinthique soumis à de multiples métamorphoses. Elles sont d'abord observées dans un studio de tournage par le papa de Lucile, petite fille désormais muette (autre manifestation d'une percée de *l'infans*) que M. Rabbit appellera Alice (à l'évidence, Lewis Carroll n'est pas loin) et dont on nous dit que sa mère la prénomme aussi Lise, Lisou ou Lison (comme dans *Atteintes à sa vie* de Crimp, un « attentat » est commis sur le nom du personnage). Dès la première scène on observe papa qui regarde sur les écrans sa fille qui est accompagnée du petit Victor, son partenaire de jeu - comme Primadant observe Clindor alors qu'on l'observe regarder son fils dans *L'illusion comique* de Comeille.

Dans cette lignée de l'illusion, et dans ce jeu continu sur les mues et les métamorphoses, il faut enfin compter sur les divers procédés de mise en abyme et les figures de doubles (ou de doublures) qui traversent la pièce. Les procédés de mise en abyme sont renforcés dans les scènes de théâtre dans le théâtre (scène qui était l'élément déclencheur de la fuite pour Auren), comme dans la scène de « théâtre d'ombres sous un préau, à la tombée de la nuit » où, à la tombée de la nuit, Victor et Lise érigent un théâtre de marionnettes avec des animaux et des objets derrière un drap.

Dans cette scène, Victor interpelle d'abord son public et l'invite à prendre place avant que sur l'écran ne surgissent de multiples figures (un papillon de nuit, une vache prénommée Marguerite, un canard appelé Donal Duck ...) dont le petit garçon fera ensuite toutes les voix (pour les figures qui parleront, certaines ne faisant que des apparitions sur l'écran, plus ou moins fugitives, comme Thélonius le dauphin qui traverse l'écran en faisant des bonds). On retrouvera certaines de ces figures, notamment le papillon quelques scènes plus loin dont bien des discours ne cessent, toujours et encore, de renvoyer à la question du regard: «Le papillon - D'où je suis, je vois tout, la terre et sa courbure, et tous les habitants de cette hémisphère-ci ». Dans *Sans ma fille*, il est en effet d'abord question du regard mais surtout du regard comme question. On s'interroge sur ce qu'on regarde, sur ce par qui on est regardé, sur ce par qui on peut voir ce qu'on regarde mais aussi sur ce qui échappe au regard.

Papa perdra ainsi un temps de vue Lucile - la petite échappant alors littéralement au point de vue adulte-centré - avant que les enfants ne réapparaissent brusquement, en proie notamment à Mister M. ou encore à ce Mister K. leur contant l'histoire médiatique de cette petite fille, Christina Green dont le destin avait bouleversé l'Amérique, morte en 2011 et née le 11 septembre 2001 et dont il voudrait faire un film. Le réel, un réel terriblement médiatisé, ici fait retour :

Mr K- C'est cette petite fille, tous les médias en ont parlé, morte à Tucson, Arizona, le 8 janvier 2011, sous les balles d'un tueur qui voulait abattre la députée démocrate Gabrielle Giffords. La fusillade avait fait six morts, dont cette petite fille de neuf ans ...

Le jeu de rêve n'est ainsi pas une vision simpliste du monde, ni une vision édulcorée (comme on peut parfois, et à tort, le croire du répertoire jeunesse), il est plutôt une ouverture à la « complexité - relations, ramifications, contradictions, contacts - du monde environnant » pour reprendre les mots de Georges-Didi Huberman lorsqu'il relit, à la suite de Walter Benjamin, le théâtre de Brecht mais aussi le cinéma de Charlie Chaplin sous le prisme d'une prise de position enfantine. Cette prise de position enfantine ouvre une voie fondamentale pour la compréhension du théâtre de jeunesse, et pour celle de Joseph Danan en particulier me semble-t-il: elle place l'écriture sous le signe d'une conversion, opère un décadage et signale qu'une autre façon de regarder (le passage du regard de l'adulte à celui de l'enfant) permet de dire quelque chose d'autre sur ce qu'on croyait avoir déjà regardé sous toutes ses coutures.

Ainsi donc les trois pièces de Joseph Danan dont il a ici été question nous engagent dans des territoires qui, ancrés dans l'enfance, proposent une optique singulière entièrement rivée sous l'œil de l'enfant et/ou accueillant des espaces

qui obéissent autant à ses craintes qu'à ses fantasmes, des espaces enfin où toutes les mues et métamorphoses, où toutes les porosités aussi entre le réel (y compris le plus dur) et l'imagination sont possibles. Ce qui vient alors à chavirer, c'est bien sûr notre regard vectorisé par l'œil de l'enfant mais ce sont aussi nos perceptions des corps, des discours et de l'espace, et avec elles de la durée et du temps. Une telle poétique ne manque pas enfin de stimuler, tant pour l'adulte que pour l'enfant, la pensée et la fantaisie.