

THESE / UNIVERSITÉ RENNES 2
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire
pour obtenir le titre de
Docteur de l'Université Rennes 2
Mention : ESPAGNOL
Ecole doctorale ALL (ED 595)

UNIVERSITE BRETAGNE LOIRE

présentée par
Simon ARNAUD
Préparée à l'Équipe d'accueil n°3206
CELLAM
Université Rennes 2

La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978

Thèse soutenue le 22 septembre 2018
devant le jury composé de :

Carole EGGER
Professeure à l'université de Strasbourg / *rapporteure*

Emmanuel LE VAGUERESSE
Professeur à l'université de Reims / *rapporteur*

César OLIVA
Professeur à l'université de Murcia / *examinateur*

Christiane PAGE
Professeure à l'université Rennes 2 / *examinatrice*

Christine RIVALAN GUEGO
Professeure à l'université Rennes 2 / Directrice de thèse

Mariano DE PACO MOYA
Professeur à l'université de Murcia / Co-directeur de thèse

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

SOUS LE SCEAU DE L'UNIVERSITÉ BRETAGNE LOIRE

UNIVERSITÉ RENNES 2 - UNIVERSIDAD DE MURCIA

Ecole doctorale Ŕ Arts, Lettres, Langues

CELLAM (EA 3206) - Centre d"étudesdes langues et littératures anciennes et modernes

La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978

La transición hacia otro teatro para niños : escritura, edición y puesta en escena en España entre 1960 y 1978

Thèse de Doctorat

Discipline : Espagnol

Présentée par Simon ARNAUD

Sous la direction de Christine RIVALAN GUEGO et Mariano DE PACO MOYA

Membres du jury :

Mme Carole EGGER, professeure des universités, Université de Strasbourg (Rapporteure)

M. Emmanuel LE VAGUERESSE, professeur des universités, Université de Reims (Rapporteur)

Mme Christiane PAGE, professeure des universités, Université Rennes 2 (Examinatrice)

M. César OLIVA, professeur des universités, Universidad de Murcia (Examinateur)

Mme Christine RIVALAN GUEGO, professeure des universités, Université Rennes 2 (Directrice de thèse)

M. Mariano DE PACO MOYA, professeur des universités, Universidad de Murcia (Co-directeur de thèse)

À Jacqueline, Juliette, Evelyne, Philippe et Julien

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

- REMERCIEMENTS -

J'adresse mes profonds remerciements à mes deux directeur.rice.s de thèse, Mme. Christine Rivalan et M. Mariano de Paco, pour leur soutien, tant sur le plan académique que sur le plan humain. Leur disponibilité, leur bienveillance et leurs conseils m'ont été d'une grande utilité.

Merci à Carole Egger, Emmanuel Le Vagueresse, Christiane Page et César Oliva d'avoir accepté de faire partie du jury, d'avoir consacré du temps à la lecture de mon travail et à la formulation de leurs remarques et conseils.

Je remercie Luis Matilla, Ángel Fernández Montesinos, Julio Fischtel, Juan José Losada, Alfonso Sastre, Jesús Campos, François Salvaing, Joaquim Carbó et Luis de Horna qui m'ont accordé de leur temps et accepté de répondre avec précisions à mes interrogations autour du théâtre jeune public, de l'écriture dramatique et de l'édition à une époque qu'ils ont bien connue et dont ils ont été des acteurs culturels remarquables.

Mes remerciements vont aussi à Daniel Gozalbo, de l'AGA, à Gonzalo Moreno, d'ASSITEJ-España, à Berta Muñoz, du Centro de Documentación Teatral, pour leur collaboration dans mon travail d'archives, ainsi qu'à Anna Tort Pérez pour m'avoir fait profiter de son expertise en langue catalane.

Je souhaite remercier tous les auteur.e.s, comédien.ne.s, metteur.euse.s en scène et chercheur.euse.s qui, aujourd'hui comme hier, font vivre le théâtre auquel je crois.

Je remercie Evelyne et Philippe pour leurs relectures attentives et précieuses.

Merci à ma famille et mes ami.es pour leur soutien et leur patience.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Table des matières

Introduction 11

Première partie : politicité du théâtre jeune public 29

Chapitre 1 : une question épistémologique et culturelle 31

1.1. Une théâtralité spécifique 32

1.1.1. Une poétique utilitaire 32

1.1.2. Médiation et transmission : proposition d'apport théorique 38

1.1.3. De la dichotomie entre « teatro para niños » et « teatro por/de niños » 45

1.2. Vers un autre théâtre populaire 51

1.2.1. Théâtre(s) populaire(s) dans l'Espagne des années 1960 51

1.2.2. Théâtre populaire et jeune public 55

1.2.3. Un théâtre populaire intégrateur et paternaliste 58

1.2.4. Pour une douce ignorance 63

1.2.5. Espace théâtral et théâtre populaire 67

1.2.6. De nouveaux espaces pour un autre théâtre 70

1.3. Psychologie, psychologisme et approche sociologique 77

1.3.1. « Connaître le monde de l'enfance » 77

1.3.2. Singularisation ou exclusion ? 84

1.3.3. La séparation entre les âges 88

1.3.4. L'univers politique des enfants 92

1.3.5. « El ratón del alba » : un outil pour connaître l'enfant spectateur des années soixante ? 95

Chapitre 2 : Théâtre jeune public et franquisme, un enjeu nécessairement politique 103

2.1. Une esthétique de la préservation/conservation 103

2.1.1. Édulcoration et ajustements idéologiques 104

2.1.2. Un art de la sensation 111

2.1.3. La nébuleuse participation 118

2.2. Légitimation théorique et pratique 125

2.2.1. Enjeux de la professionnalisation 125

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

2.2.2. De nouveaux spécialistes : universalisation ou mythification ? 130
2.2.3. Une consensualité à toute épreuve ? 139
2.2.4. Du pouvoir des mots 141
2.3. Théâtre jeune public et censure 145
2.3.1. Motifs de censure : ce dont ont été privés les enfants espagnols 147
2.3.2. L'enfant et la réalité : paradoxes de la censure 151
2.3.3. Le voile des archives : le cas « Girasol Teatro » 154
2.3.4. De la censure préalable à la « médiation censoriale » 157
2.3.5. Réflexions épilogales 162
Deuxième partie : contours de l'engagement dans le renouveau du théâtre jeune public 165
Chapitre 3 : délimitations de l'engagement dans le geste créateur 167
3.1. Théâtre « engagé » et « apolitisme » 169
3.1.1. « L'art de l'abstinence politique » 169
3.1.3. Autorité ou responsabilité : évolution historique des discours sur le didactisme 174
3.1.4. Rejet du didactisme par les prescripteurs franquistes : une position anhistorique 179
3.1.5. Discours critique post-transitionnel 185
3.2. Discours et pratiques d'engagement 193
3.2.1. Écrire ou ne pas écrire pour les enfants 195
3.2.2. Urgence et responsabilité 197
3.2.3. Engagement et théâtre jeune public comme révélateurs des limites de l'approche générationnelle 199
3.2.4. Les cycles de théâtre Cavall Fort : engagement linguistique et écarts idéologiques 204
Chapitre 4 : Pour une poétique de la transmission 211
4.1. Transmission et influence brechtienne 211
4.1.1. Le divertissement utile : comique et démystification 214
4.1.2. Rôle du narrateur 222
4.1.3. Fables et dénonciation du présent 230
4.2. Un héritage instrumentalisé 235
4.2.1. Censeurs, enfance et distanciation 235
4.2.2. Une notion dévoyée 239

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

4.2.3. De l'usage de la musique et des chansons 244
Chapitre 5 : Edition et théâtre engagé : perspectives et limites de l'approche éditoriale 253
5.1. Editer le théâtre jeune public 256
5.1.1. La théâtralité à l'épreuve des collections 256
5.1.2. Situation de l'édition théâtrale dans l'Espagne des années 1960 258
5.1.3. La théâtralité de l'album, un mirage ? 261
5.1.4. Ce que l'édition peut apporter à la théâtralité : les limites d'un rapprochement 263
5.2. Édition et diffusion des nouvelles tendances : contours de l'« engagement » éditorial 266
5.2.1. La maison d'édition Doncel et le « renouveau » institutionnel 266
5.2.2. « Girasol Teatro » : radiographie d'un projet audacieux 269
5.2.3. « Colección Bambalinas » : l'édition d'un « nouveau répertoire » 278
5.2.4. « Edebé Teatro » (1974) ou le manque de cohérence éditoriale 282
5.2.5. Conclusions 286
Troisième partie : vers une subversion de l'horizon de réception : formes esthétiques d'un engagement 289
Chapitre 6 : Enjeux politiques des formes et de l'imagination créatrice 291
6.1. Dénonciation et pluralité interprétative 292
6.1.1. Intime et politique : la plasticité de la parabole antiautoritaire 292
6.1.2. Le personnage-figure comme condition d'une interprétation plurielle 302
6.1.3. Manichéisme et ambigüité des personnages 310
6.2. Imaginaire, réalité et représentations sociales 319
6.2.1. De la fantaisie à l'utopie : pour une dialectique de l'imagination 319
6.2.2. Le rêve et le réveil : une poétique de la résignation 325
6.2.3. De l'usage des contes 332
6.2.4. Une démystification de l'imaginaire social dominant 343
Chapitre 7. Un autre regard sur la communication théâtrale 353
7.1. Le pouvoir du « clin d'œil » : de la collusion à la transgression 353
7.1.1. Le clin d'œil : un frein à la transmission 355
7.1.2. Clin d'œil et regard oblique sur le spectacle 362

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

7.1.3. Clin d‟œil, complicité et assemblée théâtrale 367
7.1.4. Une complicité à deux vitesses ? 374
7.2. L‟indice « méta » : jeu théâtral, écriture du jeu et jeu avec le langage 377
7.2.1. De la mise en abyme à la réflexion métathéâtrale 378
7.2.2. Pure distraction ou réflexion « métaludique » 388
7.2.3. Travail sur la langue et dilution du message : le langage en question 397
Conclusion 407
Bibliographie 421
Corpus Primaire 422
Corpus secondaire 425
Bibliographie critique 431
Annexes 447

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Introduction

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

En 1959, dans son *Historia de la literatura infantil española*, Carmen Bravo-Villasante[1] déplorait l'inexistence d'un répertoire théâtral spécifiquement destiné à la jeunesse en Espagne, en raison selon elle du désintérêt des « grandes escritores » pour ce pan de la création et de l'absence d'auteurs spécialisés. Si on ne peut qu'adhérer à ce constat, il ne doit pas nous dispenser d'un bref historique de l'enfant spectateur en Espagne.

Dans la péninsule ibérique, les premières expériences de théâtre scolaire ont été réalisées au sein des collèges jésuites depuis le développement de la congrégation aux XVIe et XVIIe siècles. Orienté vers la formation religieuse d'élèves soigneusement sélectionnés, le théâtre jésuite est constamment resté à l'écart de toute forme d'art populaire et davantage encore de tout caractère ludique. Après l'expulsion des prêtres ignaciens de la péninsule ibérique, le théâtre catéchistique survit et est développé par les salésiens, qui créent à la fin du XIXe siècle la Galería Dramática Salesiana[2], ancêtre de l'actuelle maison d'édition CCS (Central Catequística Salesiana) encore très active aujourd'hui à travers ses deux collections de théâtre jeunesse « Escena y Fiesta » et « Galería del Unicornio ».

C'est dans une perspective similaire de leçons de vie, de morale et de sentiment religieux qu'est formulée pour la première fois en Espagne la nécessité d'écrire pour les enfants. On retrouve l'expression de cette exigence clairement exprimée dans le premier numéro de *La Infancia* publié en 1867 : « No hay en la sociedad clase alguna que merezca la atención y preferencia que deben merecer los niños ». Le théâtre moralisateur avait toutefois déjà fait son entrée en Espagne au sein des classes bourgeoises depuis le début du XIXe siècle, notamment à travers la publication des traductions des pièces d'Armand Berquin, précepteur du fils de Louis XVI, en Catalogne[3].

À la fin du XIXe siècle, la domination sociale de la bourgeoisie conservatrice renforce l'importance donnée à l'art dans l'éducation, notamment pour son róle dans la préservation du modèle social. C'est pourquoi les premières décennies de consolidation d'une littérature pour enfants conçue comme support créatif spécifique ont été marquées par une large

[1] Carmen Bravo-Villasante, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959. Il s'agit de la première universitaire espagnole spécialisée dans la littérature pour enfants. Même si son approche scientifique basée sur un catalogage descriptif influencé par les référents éducatifs de son époque peut être relativisée aujourd'hui, ses différentes études témoignent d'une connaissance encyclopédique de la littérature pour enfants espagnole et mondiale qui s'avère aujourd'hui précieuse pour le chercheur se plongeant dans le passé. Elle offre un état des lieux très détaillé de la production littéraire à destination de l'enfance dans l'Espagne des années cinquante et soixante. Il existe aujourd'hui un fonds « Carmen Bravo-Villasante » à l'Université de Cuenca, composé de 5000 ouvrages qu'elle a légués au CEPLI (Centro de Estudios y de Promoción de la Literatura Infantil).

[2] L'histoire et les orientations de cette maison d'édition durant la période étudiée feront l'objet d'une présentation et d'une analyse détaillées dans le chapitre intitulé « Perspectives et limites de l'approche éditoriale ».

[3] Julio Martínez Velasco, *Teatro andaluz para niños*, Sevilla, Rodríguez Castillejo Editor, 1989, p.85.

prépondérance des critères d'instruction morale aussi bien dans la littérature romanesque que dans le théâtre, la poésie et les contes.[4]

Pour l'Espagne, le spécialiste de la question Jaime García Padrino situe entre 1905 et 1936 le passage à la contemporanéité dans le champ de la littérature pour enfants, à la faveur d'un renouvellement thématique et formel, d'un renouveau du modèle éditorial sous l'impulsion de Saturnino Calleja[5], d'un intérêt croissant de la presse périodique et de la création de concours et de prix littéraires jouissant d'un appui institutionnel qui trouve ses formes les plus abouties sous la Seconde République (Ferias del Libro, Exposición del Libro Infantil en 1935). Par ailleurs, le développement économique qu'a connu l'Espagne après la crise de 1917 et jusqu'en 1928 ainsi que les besoins croissants en termes d'accès à l'enseignement, à l'information et à la culture ont contribué à accroître le potentiel du marché du livre pour enfants[6].

En ce qui concerne le théâtre plus spécifiquement, il semble important de rappeler, comme le fait Jean-Pierre Bordier, spécialiste du théâtre médiéval, qu'« il n'est pas exagéré […] de dire que tout le monde au XVe siècle peut voir du théâtre ; il le serait à peine de dire que tout le monde joue ou peut jouer. Le théâtre de ce temps n'est réservé à aucune catégorie sociale, à aucun milieu »[7]. Nicolas Faure relaye lui aussi cette observation en suggérant que « de l'Antiquité au XIXe siècle, l'enfant assiste aux mêmes spectacles que les autres spectateurs »[8]. Dans la mesure où elles envisagent l'aire culturelle européenne dans son ensemble, ces remarques induisent l'existence d'une enfance ibérique elle-aussi étroitement imbriquée au public populaire à ces mêmes époques. C'est pourquoi il est possible d'affirmer que, dans la mesure où l'enfant s'est vu progressivement écarté des formes théâtrales auxquelles il avait pourtant accès au Moyen Âge et à l'époque moderne, la promotion contemporaine d'une littérature et d'un théâtre qui lui seraient spécialement destinés a correspondu, paradoxalement, à un certain isolement de l'enfant spectateur.

---

[4] Jaime García Padrino, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, p.39-147.

[5] Fondateur de la maison d'édition Calleja à la fin du XIXème siècle. Il a su s'imposer comme porteur du renouveau de la littérature à destination de la jeunesse grâce à trois axes de travail : l'exigence formelle avec la collaboration d'artistes illustrateurs reconnus, la faible marge réalisée sur la vente des ouvrages permettant un prix relativement bas et une accessibilité croissante de ce type d'ouvrages pour les foyers à revenus moyens et, enfin, l'édition de collections de livresde poche à la présentation homogène.

[6] Jaime García Padrino, « La literatura infantil y juvenil en España », *Actas y memorias del CILELIJ* (Congreso Iberoamericano de Lengua y Literatura Infantil y Juvenil), Madrid, Fundación SM, 2010, p.47.

[7] Jean-Pierre Bordier, « Le théâtre des "bonnes villes" (XVe-XVIe siècles) », dans Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.72.

[8] Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p.8.

Les profonds changements qui s'opèrent dans les conceptions éducatives au début du siècle dernier (comme le montre la création de l'Institución Libre de Enseñanza[9] de Francisco Gíner de los Ríos et de l'Escuela Moderna[10] de Francisco Ferrer) trouvent leur traduction dans des expériences comme « El Teatro de los Niños » d'Alejandro Benavente (1909-1910) ou celle d'Alejandro Casona au sein des Misiones Pedagógicas. La première a suscité l'intérêt et la collaboration de dramaturges reconnus tels que Ramón del Valle-Inclán, Eduardo Marquina et Sinesio Delgado, entre autres, dont les créations dramatiques témoignent d'une nouvelle vision de l'enfant spectateur et des premiers écarts aussi bien vis-à-vis de l'esthétique que des conventions sociales conservatrices qui irradiaient le théâtre pour enfants de l'époque. La volonté de ces dramaturges de rompre l'isolement du jeune spectateur par rapport aux réalités sociales environnantes est largement perceptible dans des pièces chargées d'ironie et de critique sociale comme *Cabecita de pájaro*, de Sinesio Delgado, ou *La farsa infantil de la cabeza del dragón*, de R. del Valle-Inclán.

Après les évolutions qu'a connues le théâtre jeune public dans les années 1910-1936 sous l'impulsion d'auteurs issu du théâtre dit « pour adultes » et avec l'appui d'initiatives institutionnelles sous la Seconde République[11], la Guerre Civile est venue balayer le renouveau esthétique qui avait marqué les créations pour la jeunesse au cours des décennies antérieures. Bond en arrière confirmé et accentué par l'instauration de la dictature franquiste qui a signifié la mise sous contrôle des activités culturelles. Tout au long des années de *postguerra*, la rupture avec l'héritage républicain et libéral s'est accompagnée de la recherche de nouvelles valeurs idéologiques et spirituelles dans une attitude de fermeture aux influences étrangères, que Manuel Alvar a qualifiée d'« aprovincianamiento cultural »[12]. L'instauration de la propagande marque alors le retour à une logique de redressement et de correction de l'enfance visant à la conformer à l'idéologie franquiste, à ses haines et à ses obsessions.

[9] Créée en 1876 par un groupe de professeurs d'université, l'ILE avait pour principe de défendre la liberté d'enseignement et de refuser de s'aligner sur un quelconque dogme religieux, politique ou moral. D'abord centré sur l'enseignement universitaire, son champ d'action s'est rapidement étendu à la sphère du secondaire et du primaire, où elle a joué le rôle de moteur dans la rénovation éducative, culturelle et sociale.

[10] Créée à Barcelone en 1901 et étroitement liée au mouvement de l'Education Nouvelle (Paul Robin puis Célestin Freinet en France, John Dewey aux Etats-Unis, Maria Montessori en Italie…), cette école libertaire développe une pédagogie qui repose sur cinq piliers : la mixité, l'égalité sociale, la transmission d'un enseignement rationnel, l'autonomie et l'entraide. Exécuté sommairement par l'Etat espagnol après la Semaine Tragique de Barcelone en 1909, Francisco Ferrer et sa conception pédagogique ont essaimé non seulement en Espagne et en Europe, mais aussi outre-atlantique avec les *Modern Schools*.

[11] Jaime García Padrino, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, op. cit., p.227-286.

[12] Manuel Alvar, « Noventa y ocho y novela de posguerra », dans Rodolfo Cardona (ed.), *Novelistas españoles de posguerra*, Madrid, Taurus, 1976, p.19.

À partir de 1959, face à la nécessité d'établir des liens économiques avec les démocraties occidentales, l'État franquiste cherche à adoucir son image. Sur le plan économique, les réformes impulsées par les nouveaux technocrates de l'Opus Dei conduisent à la mise en œuvre du Plan de Estabilizaciñn de 1959, qui marque la fin de la politique autarcique et annonce une progressive libéralisation de l'économie espagnole. Sur le plan culturel, ces velléités d'ouverture se traduisent par un certain nombre de réformes menées sous l'égide du ministre de l'Information et du Tourisme Manuel Fraga Iribarne. Au niveau de la censure théâtrale, plusieurs réformes bureaucratiques et législatives sont menées dans le but d'établir des critères plus transparents. Parallèlement, en littérature, le « réalisme social » prend de l'ampleur et un nombre croissant d'œuvres critiques, ainsi que des textes d'auteurs espagnols exilés et d'auteurs étrangers connus pour leur idéologie marxiste (Bertolt Brecht, Jean-Paul Sartre, Peter Weiss…) sont présentés à la Junta de Censura. Toutefois, si plusieurs œuvres auparavant interdites sont alors autorisées, les rapports de censure et les témoignages de dramaturges dévoilent une réalité beaucoup plus proche de celle des étapes antérieures. L'historiographie a depuis longtemps démontré la superficialité de cette pseudo-ouverture, dont la Ley de Prensa e Imprenta de 1964 fut le parangon. D'ailleurs, les restrictions du « droit à la libre expression des idées » énoncé par l'article 1 de cette loi étaient immédiatement rappelées par l'article 2 :

> Son limitaciones: el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a las instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa, la independencia de los Tribunales y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar.[13]

Ces réformes au sein de l'appareil censorial n'ont pas épargné les productions destinées à l'enfance, bien au contraire. En 1967 étaient énoncés pour la première fois les critères spécifiques régissant le contróle des livres pour enfants avec la publication de l'« Estatuto de las Publicaciones Infantiles y Juveniles » (annexe 1) qui rappelait aux auteurs et éditeurs l'obligation de respect des valeurs religieuses, morales et politiques de l'État dictatorial. Cette même année étaient intégrées à la Junta de Censura Teatral les deux premières

[13] Loi 14/1966 du 18 mars, de Prensa e Imprenta, BOE, n° 67 (19-III-1966), [en ligne : https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501&b=48&tn=1&p=19660319#asegundo].

censeures spécialisées dans le théâtre pour enfants : María Luz Morales[14] et María Nieves Sunyer.[15]

Malgré ces quelques réformes de surface et le passage d'un endoctrinement politique basé sur une propagande frontale à une culture davantage tournée vers le divertissement de la population enfantine, le théâtre jeune public n'en est pas moins resté l'instrument d'une pédagogie au service du régime. Il a d'ailleurs fait l'objet, dans l'Espagne des années 1960, de l'attention toute particulière du Ministère de l'Information et du Tourisme, alors en charge de la culture, et de la Section Féminine. Ces deux institutions ont créé conjointement la troupe officielle Los Títeres (1959-1977)[16], puis l'Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud en 1966 (AETIJ) qui allait avoir la charge d'encourager l'émergence d'un répertoire de théâtre espagnol pour enfants respectant les valeurs du régime et de répartir les subventions accordées par le Ministerio de Información y Turismo (MIT) et la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (DGCPE) à ce pan de la création théâtrale.

Il est communément admis que les années 1960 correspondent à un mouvement de dynamisation et de « renouveau » dans le champ du théâtre jeune public. Dans ses campagnes nationales, l'AETIJ accueille des propositions dramaturgiques différentes aux schémas habituellement véhiculés par les autorités franquistes. L'institutionnalisation de la préoccupation autour du théâtre jeune public conduit à une augmentation du nombre de compagnies, à une continuité et à une qualité croissantes de leur travail. Cette diversification de l'offre théâtrale reflète la gestation d'un fait culturel important répondant à une nécessité sociale identifiée par le pouvoir.

Dans le cadre délimité par ces politiques et pratiques culturelles de l'Espagne des années 1959-1978, le présent travail cherche à mettre en évidence le rôle joué par des dramaturges, metteurs en scène et compagnies théâtrales issus du réalisme social des années 1950 et du théâtre indépendant de la fin des années 1960 et des années 1970 dans la promotion d'un nouveau théâtre jeune public en marge des entreprises institutionnelles. Il s'agira, par l'analyse historico-culturelle et dramatique, de démêler les clivages artistiques et

[14] Ancienne républicaine, vice-présidente de la Comisión del Teatro de los Niños pendant la Guerre Civile et directrice du journal *La Vanguardia* entre 1936 et 1937. Après avoir souffert de la répression et connu les geôles franquistes, elle est progressivement réintégrée par le régime franquiste et devient membre de la Commission de Censure en 1967.

[15] « Regidora central » de la Section Féminine et présidente de l'Asociaciñn Espaðola de Teatro para la Infancia y la Juventud Ŕ AETIJ depuis sa création jusqu'au milieu des années 1980. Fonctionnaire très influente au sein de la Commission de Censure théâtrale où elle a eu une activité très régulière et dense jusqu'à la mort de Franco.

[16] Voir annexe 3.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

idéologiques existants au sein des professions théâtrales et éducatives. Pour ce faire, je chercherai à cerner les contours de ce « renouveau » et les enjeux qu'il sous-tendait.

Justification du corpus

Il est possible de constituer un corpus à partir des productions de ces dramaturges car, sans prétendre à une entreprise commune, ils se sont tous tournés sporadiquement et au même moment vers le jeune public, souvent avec l'appui des mêmes maisons d'édition et au sein des mêmes collections. En outre, je fais l'hypothèse que ces différents textes dramatiques illustrent un courant, une esthétique théâtrale et un sentiment de l'enfance singuliers, non seulement en marge, mais aussi en contradiction avec les productions commerciales et institutionnelles de l'époque. Ce corpus sera complété par un corpus secondaire constitué d'articles de revues spécialisées (*Primer Acto, Yorick, Cuadernos de Pedagogía*…) dans lesquels ces dramaturges ont reflété des réflexions théoriques souvent convergentes.

Ce corpus réunit des auteurs issus de deux générations généralement étudiées séparément : ceux du *realismo social* et ceux du *Teatro Independiente*, voire du *Nuevo Teatro* (ou *teatro simbolista*) pour certains. Rappelons tout d'abord que cette catégorisation a été nuancée à plusieurs reprises dans la littérature scientifique attachée à l'étude de cette période de la vie théâtrale espagnole. Les conclusions de César Oliva sont éclairantes à ce sujet :

> La llamada generación realista, por entonces, no era más que una terminología convencional, para saber de quiénes se hablaba, porque ni eran ya en ese momento realistas ni se relacionaban normalmente entre ellos. También la generación simbolista fue un gesto más que otra cosa, un estupendo deseo de ser alguien en el teatro español, pero no, en rigor, un homogéneo grupo de autores con objetivos comunes.[17]

En outre, cette catégorisation esthétique et générationnelle perd de sa pertinence lorsqu'elle est transférée à l'étude des productions pour enfants de ces dramaturges. Les écarts esthétiques semblent s'y estomper, voire s'effacer, au profit d'une poétique commune de la transgression et de l'anticonformisme. Par exemple, l'analyse de ces pièces incite à

[17] César Oliva, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989, p.347.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dépasser l'opposition trop souvent présentée comme irréconciliable entre l'esthétique des *realistas* et l'écriture allégorique des auteurs du *Teatro Independiente* ou du *Nuevo Teatro*, dans la mesure où l'allégorie et la parabole sont omniprésentes dès la fin des années cinquante dans le théâtre jeune public des auteurs du *realismo social*. Au-delà de son intérêt intrinsèque, l'étude du théâtre jeune public incite, dans certains cas précis comme celui-ci, à revenir sur des critères superficiels ayant conduit à des distinctions esthétiques précipitées. À titre d'exemple, la réflexion sur l'imagination et la fantaisie menée en troisième partie donne des clés pour déconstruire la fausse dichotomie entre réalisme social et imagination créatrice alimentée par des dramaturges comme José Ruibal[18] ou des critiques comme George E. Wellwarth.

Par ailleurs, je souhaite attirer l'attention sur la difficulté rencontrée à l'heure d'isoler un corpus cohérent et exhaustif tant la qualité des pièces publiées ou des livrets conservés dans les archives de la censure varie et n'est pas forcément en adéquation avec leur mise en valeur éditoriale et scénique effective au cours des deux dernières décennies du franquisme. De plus, les archives de l'AGA renferment un très grand nombre de rapports de censure théâtrale, dont les critères de classement ne retiennent pas la catégorie « pour enfants ». Entre intuition, sérendipité et recoupement de différentes sources, le travail d'inventaire réalisé à l'AGA restera forcément lacunaire, et il ne fait aucun doute que plusieurs œuvres, auteurs ou expériences théâtrales d'un grand intérêt m'auront échappé. Ajoutons au biais éditorial et archivistique celui de la réception critique des années 1960 jusqu'au années 1980, dont les critères clairement idéologiques ont injustement condamné certaines œuvres à l'oubli parmi les professionnels du théâtre et de l'éducation en Espagne.

Les difficultés mentionnées sont étroitement liées à la double illégitimation dont ont souffert les œuvres du corpus. Je fais référence, d'une part, à l'illégitimation recherchée par les autorités franquistes et leurs relais dans les secteurs artistiques et éducatifs contre des auteurs considérés comme subversifs. D'autre part, j'ai à l'esprit l'illégitimation aussi bien artistique que scientifique que subissent encore aujourd'hui aussi bien la pratique que l'étude

[18] José Ruibal, « Mimetismo y originalidad », *Primer Acto*, n°123-124,1970, p.47. Dans cet article, le dramaturge rattaché au *Nuevo Teatro* (ou teatro *simbolista*) prend ses distances avec les auteurs réalistes en affirmant : « nuestros personajes y nuestra realidad dramática no son una acotación de la realidad, sino un producto enriquecido por la imaginación ». Ce rôle auto-décerné de porte-parole générationnel, tout comme la théorisation *a posteriori* de ce groupe d'auteurs par le chercheur américain George E. Wellwarth, sera contestée par plusieurs « nuevos autores » (voir César Oliva, *op. cit*., p.351). Ainsi Miralles affirmera-t-il au sujet du travail de Wellwarth : « la seleccion de Wellwarth es, pues, tendenciosa […] vino a España y nos inventó un poco a todos » (dans le prologue à l'édition espagnole de *Spanish Underground Drama,* de Wellwarth).

du théâtre jeune public[19]. Comme Pierre Popovic s'est proposé de le faire[20]dans le champ littéraire, il s'agit ici d'analyser, quoique beaucoup plus modestement, les mécanismes d'exclusion et les procédures d'illégitimation à un moment donné, sur un territoire donné et à partir d'un corpus restreint. Parce que les auteurs et les pièces du corpus restent des figures à reconstruire, certaines méconnues et d'autres mal connues, notre travail croise des œuvres inédites découvertes dans les archives de l'AGA avec des œuvres déjà étudiées mais dont l'analyse à partir de nouveaux outils méthodologiques m'a paru nécessaire. Cette étude mêle donc la découverte de nouveaux objets avec « de nouveaux enjeux qui questionnent et ressourcent l'histoire du théâtre et ses processus de fabrication ou encore oublis et réparation face à la création contemporaine »[21].

Le corpus rassemble une quarantaine d'œuvres castillanes et catalanes réparties entre créations originales et adaptations de pièces ou récits déjà existants, dont la mise en perspective des structures, des symboliques et des postures auctoriales révèle une forte cohérence aussi bien esthétique qu'idéologique. Malgré l'évident renouvellement qu'a connu le théâtre jeune public en Galice et au Pays-Basque dans ces mêmes années, les œuvres issues de ces deux aires culturelles n'ont pas été retenues pour plusieurs raisons. À la manière des cycles Cavall Fort en Catalogne, l'association culturelle galicienne O Facho a joué un rôle moteur dans la rénovation du théâtre jeune public à travers ses prix littéraires et théâtraux ainsi que ses autres activités de diffusion culturelle[22]. Même si la défense de la culture galicienne revêt a fortiori une dimension politique dans le contexte franquisteet que l'association O Facho a joué un rôle clé dans l'affirmation du galicien dans la littérature et l'éducation, les pièces primées témoignent de la tendance qui s'est imposée à l'époque, et qui consistait à dissocier le *galleguismo* de toute radicalité idéologique et de tout courant esthétique identifiable. La plupart des œuvres galiciennes que j'ai consultées procèdent à une récupération plus ou moins marquée d'éléments issus de la culture populaire galicienne.

[19] Comme le rappelait récemment François Marcoin, « la littérature de jeunesse est le plus souvent placée en état d'illégitimité face à la « vraie » littérature, illégitimité qui lui vaut sans doute cette privation d'histoire et de critique », dans « Littérature de jeunesse, critique et histoire littéraire », *Argos. Se former à la littérature de jeunesse aujourd'hui*, Hors-série n°4, p.85.

[20] Pierre Popovic et Érik Vigneault (dir.), *Les dérèglements de l'art. Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

[21] Marion Denizot, « Introduction Ŕ L'histoire du théâtre au prisme de l'oubli », *Revue d'Histoire du Théâtre* n° 270 [en ligne], mis à jour le 01/04/2016, [URL : http://sht.asso.fr/introduction-lhistoire-du-theatre-au-prisme-de-loubli/]

[22] Eulalia Agrelo Costas, « La labor de la Asociación Cultural O Facho dentro del panorama de la literatura infantil y juvenil gallega », dans *Historia crítica de la literatura infantil e ilustraciones ibéricas: actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil Congreso de Literatura Infantil y Juvenil 2º*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 1998, p.353-356.

La critique sociale présente dans les contes *A galiña azul*, de Carlos Casares, et *O leon e o paxaro rebelde*, de Bernardino Graña, n'ont pas eu d'équivalent dans le champ du théâtre jeune public, si ce n'est tardivement avec la pièce *A befadada historia do coitado Bamboliñas* (1977), de Xúlio González. En effet, curieusement, les pièces de théâtre rédigées quelques années plus tard par Carlos Casares et Bernardino Graña ne font pas état de la satire sociale que l'on perçoit dans leurs contes précédemment cités.

Au Pays-Basque, de nombreuses expérimentations théâtrales antiautoritaires ont été menées, sous l'influence des principes élaborés par Paulo Freire, Célestin Freinet, et ce dans une proximité idéologique et éducative évidente avec les démarches artistiques des auteurs du corpus. Toutefois, ces expérimentations se sont développées presque exclusivement dans le champ de l'animation théâtrale (enfant créateur) - en lien avec le mouvement contestataire au sein des *ikastolas* -, que dans le champ du théâtre jeune public (adulte créateur). Ce n'est qu'à la fin des années soixante-dix que certains enseignants ont puisé leur inspiration dans ces expériences d'animation afin d'entreprendre une démarche auctoriale[23].

Enfin, ce travail ne peut se passer d'une analyse minutieuse du théâtre officiel de l'époque dans la mesure où notre corpus s'inscrit en réaction à l'esthétique et au discours véhiculés par l'AETIJ, la Section Féminine et les compagnies qu'elles soutenaient. Par cette analyse, je souhaite éviter l'écueil qui consiste, lorsqu'on étudie un objet de production culturelle normative majoritaire, à se passer d'une analyse de son contenu au profit d'un procès d'intention idéologique. Ce n'est pas parce qu'il émane d'un discours hégémonique que le théâtre de Los Títeres et du TMI se dérobe à toute analyse textuelle et scénique. Ce retour à l'œuvre répond à une volonté de reconnaître le théâtre jeune public comme objet artistique à part entière, tout en gardant une lucidité critique sur les phénomènes d'instrumentalisation dont il fait l'objet.

Empan chronologique

À quelques écarts prêts, l'historiographie récente s'accorde à isoler cinq périodes au sein du régime franquiste : la période d'hégémonie du national-syndicalisme, d'idéologie fasciste et impérialiste (1939-1945), la période de domination du national-catholicisme (1945-1958),

[23] Xabier Extaniz et Manu López, « Panorama histórico do teatro infantil en vasco », dans*Teatro infantil. Do texto á representación*, Blanca-Ana Roig Rechou (coord..), Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2007, p.173-205.

la phase d'autoritarisme technocratique et *desarrollista* (1959-1969), le *tardofranquismo* (1969-1975) et la Transition démocratique, dont la date de fin oscille selon les historiens entre 1978 (Constitution démocratique) et 1982 (victoire du PSOE aux élections générales)[24]. Si des nuances persistent entre historiens, tous sans exceptions signalent un avant et un après 1959, date charnière dans l'évolution du régime[25]. Or, comme l'a montré la précédente contextualisation, l'histoire du théâtre pour enfants ne peut faire l'économie d'une inscription dans l'histoire générale, à la fois sociale, économique, politique et culturelle.

Si le fait d'inclure la période qui s'étend de la mort du dictateur à 1978 n'est pas une démarche isolée dans le champ de l'historiographie, elle ne l'est pas non plus dans celui des études théâtrales[26]. Elle répond à une volonté de cohérence historique et culturelle : les continuités entre le franquisme et le nouveau contexte démocratique sont indissociables de l'analyse de la production théâtrale de ces années-là. En effet, les œuvres situées entre 1975 et 1978 témoignent d'une inquiétude politique profonde qui trouve ses racines dans la perplexité ressentie par beaucoup d'auteurs à l'égard d'une Transition démocratique au cours de laquelle l'hégémonie culturelle et politique du franquisme était encore pesante. Rappelons qu'en 1977, année où disparaît officiellement la censure théâtrale, des membres de la compagnie Els Joglars sont emprisonnés à la suite de la représentation de la pièce *La Torna* mettant en scène l'exécution du militant Heinz Chez en 1974 par le régime franquiste. Ce n'est qu'en 1978 que sont remplacées les structures franquistes des Teatros Nacionales par le nouveau Centro Dramático Nacional placé sous la direction d'Adolfo Marsillach. Preuve de l'absence de normalisation de la vie théâtrale espagnole, en 1979 est publié un manifeste intitulé « Autores y críticos denuncian » dans lequel est dénoncé le fait que « en España siguen existiendo temas tabúes, variables según las fuerzas políticas que dominan o influyen poderosamente en las programaciones teatrales, temas por los que se margina la producción dramática de ciertos autores »[27].

Dans le champ du théâtre jeune public, l'absence de liberté créatrice reste tout aussi palpable. En décembre 1976, la compagnie Umbral présente une version d'*Asamblea General* à la Junta de Censura pour la représenter à la Escuela Universitaria EGB de Cuenca.

[24] On retrouve cette périodisation chez Moradiellos (2000), Payne (1987).
[25] Manuel Ramírez Jiménez (1978) et Tuñon de Lara (1982).
[26] C'est notamment la chronologie retenue par Berta Muðoz Cáliz dans sa thèse *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores* (2005).
[27] « Autores y críticos denuncian », *La Calle*, n°45, janvier-février 1979. Parmi les signataires de ce manifeste figurent plusieurs auteurs du corpus comme Jorge Díaz, Luis Matilla et Alberto Miralles.

Les censeurs refusent de la considérer « apta para todos » et imposent plusieurs suppressions liées aux allusions socio-politiques que renferme la pièce (référence au *garrote vil*, à la lutte des classe et à la rébellion)[28]. En 1978, après avoir été représentée à Madrid, Séville et Barcelone, la pièce *Juguemos a las verdades*, de Luis Matilla, est interrompue par les autorités et interdite suite à la plainte de la femme d'Adolfo Suárez pour atteinte à la pudeur[29]. Par ailleurs, il faudra attendre le mois d'avril 1978 pour que soit représentée la version intégrale d'*El Juglarón* de León Felipe, déjà mise en scène mais dans une version mutilée par le Teatro Municipal Infantil de Madrid en 1969[30]. Ce n'est qu'en 1977 que disparaît la compagnie officielle Los Títeres de la Section Féminine. Les dirigeantes de la SF garderons toutefois une position de choix dans le secteur du théâtre jeune public dans la mesure où la censeure et « regidora central » María Nieves Sunyer restera à la tête de l'AETIJ jusqu'au milieu des années 1980. Enfin, 1978 peut être considérée comme une date charnière dans la mesure où cette année-là est organisé à Madrid le congrès international de l'ASSITEJ, évènement qui scelle une forme de rapprochement de certains dramaturges étrangers et espagnols auparavant hostiles à l'association franquiste (Maurice Yendt, Luis Matilla).

Approche théorique

Avant d'exposer mes méthodes d'analyse, il semble opportun de présenter les différentes approches théoriques qui les sous-tendent. Si l'histoire de l'art, qui s'érige en discipline autonome au début du XXe siècle, s'est tout d'abord limitée à la seule étude formelle, plusieurs courants critiques ont dès la même époque souligné la nécessité de prendre en compte le contexte politique et social à l'heure d'aborder l'analyse de créations artistiques. Même si la sémiologie a conduit dans les années 1960 et 1970 à délaisser la perspective socio-historique dans les études théâtrales au profit de l'analyse du texte et de l'espace scénique comme objets autonomes, les apports théoriques des dernières décennies semblent converger vers une remise en cause de cette « division du travail »[31] au sein de la recherche

[28] AGA, boîte 73/9572, rapport conservé dans l'enveloppe n°328/66.
[29] José Monleón, « La censura del señor alcalde », *Triunfo*, n°790, 12 mars 1976, p.75 ; « La esposa de Suárez se quedó sin teatro », *Diario 16*, n°424, 28 février 1978 ; « ¿Son subnormales los niños valencianos? », *Cuadernos para el diálogo*, n°254, 11-17mars 1978, p.7.
[30] Ángel Laborda, « *El Juglarón* como homenaje », *ABC*, 13 avril 1978, p.55.
[31] Marion Denizot, *op. cit*. [en ligne].

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pour laisser place à une interdisciplinarité féconde qui permet souvent de se défaire des préjugés idéologiques et normatifs. La définition du théâtre qu'offre Anne Ubersfeld dans *Lire le théâtre* invite d'ailleurs à décloisonner les problématiques disciplinaires :

> Plus que tout autre art, le théâtre, par l'articulation texte-représentation, mais plus encore par l'importance de l'enjeu matériel, financier, se démontre pratique sociale, dont le rapport à la production n'est jamais aboli, même s'il apparaît estompé par moments, et si tout un travail mystificateur le transforme au gré de la classe dominante en simple outil de divertissement. Art dangereux ; directe ou indirecte, économique ou policière, la censure Ŕ parfois sous la forme particulièrement perverse de l'autocensure Ŕ le tient toujours sous son regard.[32]

Même l'œuvre littéraire, parce qu'elle est forcément localisée, doit faire l'objet d'une étude qui ne peut faire l'économie du son contexte politique, culturel et social de production. William Marx énonce avec clarté ce constat : « une théorie est acceptable quand elle se limite à témoigner des attentes et des conceptions d'une époque et d'une culture données ; elle devient contestable lorsqu'elle prétend donner le fin mot de la littérature *sub specie aeternitatis.* »[33]. Cette localisation revêt une dimension encore plus profonde lorsqu'il s'agit de théâtre, que Jean Duvignaud a qualifié d'« art enraciné, le plus engagé de tous les arts dans la trame vivante de l'expérience collective, le plus sensible aux convulsions qui déchirent une vie sociale en permanent état de révolution »[34]. En effet, le théâtre, parce qu'il s'adresse à un récepteur collectif, possède une capacité toute particulière de clarification du moment historique dans lequel il s'insère, ce qui contribue à accroître considérablement les implications sociologiques et historiques des outils d'analyse adoptés.

Dans un contexte comme celui du franquisme, l'étude du théâtre est encore davantage liée à la société dans laquelle il s'inscrit et à laquelle il s'adresse, tant les mécanismes de contrôle et de restriction des libertés individuelles et créatrices ont modelé l'art, que ce soit par un processus d'instrumentalisation pour l'art officiel ou par un processus de rejet critique au niveau de ses manifestations les plus subversives. Je m'inspire du concept de « mediación » théorisé par Ángel Berenguer, sans en reprendre la terminologie afin d'éviter toute confusion avec la notion de « médiation » amplement traitée au cours de cette thèse et renvoyant au travail de mise en contact d'un public avec une œuvre[35]. Á. Berenguer entend par « mediación » l'ensemble des forces, des *stimuli* et des influences que reçoit un auteur et

[32] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, I*, Paris, Belin, 1996, p.12.
[33] William Marx, *L'adieu à la littérature*, Paris, Editions de Minuit, 2015, p.15.
[34] Jean Duvignaud, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1999 [1965], p. 11.
[35] Voir infra, « Médiation et transmission », p.33-40.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

qui constituent le contexte précis dans lequel s'inscrit sa création. Il identifie trois types distincts de « mediación » : celle liée au contexte politique, social et culturel (« mediación histórica »), celle liée à la relation entretenue par l'auteur avec ses récepteurs cibles (« mediación psicosocial ») et celle liée à la tradition artistique dans laquelle s'inscrit son œuvre ou face à laquelle elle se dresse (« mediación estética »)[36]. Les auteurs du corpus semblent partager une vision du monde face aux *stimuli* émanant des circonstances historiques non seulement du franquisme, mais aussi du capitalisme occidental, de leurs canons culturels et de leurs artistes organiques. Ainsi, j'emprunterai à Marc Angenot son approche de l'analyse intertextuelle[37], en m'efforçant d'appréhender les textes dramatiques et théoriques étudiés non pas comme des éléments isolés qui se suffisent à eux-mêmes, mais comme supports d'une circulation des idées, de visions du monde, de théories sur le théâtre et sur l'enfance entrant en dialogue, voire parfois en débat profond les unes avec les autres.

Méthode d'analyse

Le présent travail s'inscrit dans une perspective interdisciplinaire (études théâtrales, études littéraires, sociologie du spectacle, histoire culturelle, anthropologie…) qui fait écho aux différentes manières d'appréhender l'acte de communication théâtrale. Le théâtre est un système culturel immergé dans un moment de l'histoire à la marge duquel on ne peut le comprendre. La juxtaposition de différentes conceptions et pratiques du théâtre pour enfants au sein de la période étudiée reflète des antagonismes qui dépassent largement la sphère théâtrale. L'étude doit s'intéresser à l'évolution des relations entre modèles de production de sens et contexte social, ainsi qu'au reflet des différents types de théâtre dans la structure d'une œuvre (théâtre de *conscientisation* face au théâtre *d'évasion,* théâtre *pauvre* face au théâtre *subventionné* ou *commercial*, théâtre *indépendant* face au théâtre *officiel*).

Le corpus objet de mon analyse est composé de textes dramatiques dont certains n'ont jamais été mis en scène. Pour ceux qui ont eu l'occasion d'être représentés, les seules traces dont je dispose sont les quelques livrets de mise en scène envoyés à la Junta de Censura et

[36] Ángel Berenguer et Manuel Pérez, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998, p.15.
[37]Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature,* n°70, *Médiation du social. Recherches actuelles*, 1988, p.82-98.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

conservés à l'AGA. Le matériau étant presque exclusivement littéraire, il requiert donc des outils d'analyse littéraire permettant de décomposer les différentes stratégies discursives et les innovations formelles mises en œuvre par les dramaturges. Si le texte dramatique peut être considéré comme un produit littéraire dont la lecture reviendrait à construire une mise en scène imaginaire, il n'en est pas moins autonome en tant que texte, car « la scène n'explique pas le texte, elle en propose un accomplissement provisoire »[38]. Ces observations me ramènent à la tâche relevée par Bernard Dort, qui appelle à porter « une certaine attention aux modalités du passage à la scène »[39]. On prêtera donc une attention toute particulière aux indications de régie, aux didascalies, aux intentions de mise en scène transmises à la censure et aux conceptions du fait théâtral (saisi dans sa globalité) développées par les dramaturges dans leurs textes théoriques. Les traces de mises en scène et les textes théoriques des dramaturges permettent quant à eux de développer des questions propres aux arts du spectacle (l'espace théâtral, le jeu des acteurs, l'utilisation de la musique et des décors, la notion de « théâtre populaire », les liens entre théâtre et éducation, les mécanismes de participation et de distanciation du spectateur).

De la même façon, le phénomène éditorial sera pris en compte - dans sa dimension à la fois économique, esthétique et sociale - pour son rôle dans la cohérence des tentatives qui ont jalonné la décennie. L'approche éditoriale fera néanmoins l'objet d'un questionnement, notamment afin d'échapper à une histoire littéraire ou théâtrale « hyper-éditorialisée », phénomène contre lequel met en garde Nathalie Prince[40]. Même si cet écueil touche davantage l'étude de la littérature que du théâtre pour la jeunesse, pour autant, les déterminations d'éditeurs contribuent à influencer et orienter les metteurs en scène, éducateurs et autres médiateurs culturels dans leurs décisions. Le retour au geste créateur et à l'engagement initial des dramaturges permet alors d'éviter le risque de procéder à une histoire extra-théâtrale.

[38]Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p.23.
[39]Bernard Dort, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*. *Revue bimestrielle de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers*, n°67, 1986, p.8.
[40] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p.69. Selon N. Prince, les historiens « privilégient l'adresse, c'est-à-dire la destination de l'ouvrage à l'ouvrage même, l'intention à la chose écrite. Par conséquent ce type d'histoire apparaît comme *hyper éditorialisée*, où on lit moins une histoire littéraire de la littérature de jeunesse qu'une histoire éditoriale, une histoire de la conscience éditoriale de la chose enfantine. […] Dès lors, ce n'est pas le texte qui se subsume par ses propres qualités, par sa propre poétique, dans une catégorie générique, ce n'est pas le lecteur qui autorise une telle catégorisation, mais ce qui ressemble de près ou de loin à un éditeur ou à des déterminations d'éditeurs. La littérature de jeunesse reste en ce sens fortement marquée par des efforts commerciaux, par des entreprises politiques ou sociologiques, morales ou éditoriales ».

Le travail d‟archives offre un support d‟analyse précieux pour examiner le regard des censeurs franquistes sur ces œuvres. Regard qui constitue un matériau utile pour rendre compte des enjeux de ce théâtre jeune public dans le contexte franquiste. La consultation des critiques théâtrales de l‟époque et les entretiens réalisés avec certains auteurs, metteurs en scène et éditeurs permettent quant à eux d‟appréhender les attentes et conceptions propres au moment historique : concurrence avec le théâtre jeune public institutionnel, conditions matérielles de représentation dans l'Espagne franquiste, attentes du marché éditorial et de l‟industrie théâtrale.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Première partie : politicité du théâtre jeune public

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Chapitre 1 : une question épistémologique et culturelle

Ce travail s'inscrit dans une volonté « de rénovation de la place du fait littéraire (production et discipline) par rapport aux sciences humaines et sociales »[41], et ce afin de tenter de rendre compte du rôle des représentations artistiques dans la construction sociale du réel, dont le champ concerné ici est celui de l'enfance dans son rapport au monde et à son organisation politique. La transdisciplinarité évoquée en introduction offre la possiblité d'une reconsidération épistémologique qui s'avère nécessaire dans la mesure où elle permet d'appréhender l'objet d'étude dans une situation culturelle de communication, et non comme entité naturelle. La prise en compte des contextes théâtral, littéraire, culturel, social et politique semble essentielle pour cerner les implications d'une production dramatique singulière dans l'Espagne des années 1960 et 1970. Comme le rappelle Pierre Bourdieu, les homologies entre le champ littéraire et le champ social dans son ensemble sont telles que « la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre des "choix" sont des coups doubles, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes »[42]. Tout théâtre, dès lors qu'il envisage la transformation, voire la mobilisation, du spectateur, trahit une présupposé politique. Or, cette affirmation ne peut que se trouver renforcée lorsqu'on la transfère au théâtre jeune public, tant l'enfance constitue un enjeu pour le futur des sociétés. Le corpus dramatique étudié étant porteur de visions du monde, son analyse ne peut se soustraire au rappel d'oppositions fondamentales autour de différentes conceptions du théâtre et de l'éducation qui persistent encore aujourd'hui. Seule une posture aux confins du texte et du contexte permet de témoigner de l'intentionnalité d'auteurs aspirant à des changements profonds des structures sociales, et de « mener une critique littéraire qui soit l'exposé même de la pensée de la littérature qui la sous-tend »[43]. Dans cette perspective, je mettrai en regard les approches anthropologique, sociologique, psychologique, éducative et esthétique afin d'en cerner les différents implications epistémologiques, culturelles et politiques.

[41] Anne-Laure Rebreyend, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, thèse de doctorat, Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. <NNT : 2017BOR30043>, <tel-01746009>, p.63.
[42] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p.339.
[43] Philippe Daros et Micéala Symington (dir.), *Epistémologie du fait littéraireet rénovation des paradigmes critiques. Autour de l'œuvre de Jean Bessière*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2011, p.8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

1.1. Une théâtralité spécifique

1.1.1. Une poétique utilitaire

L'expression « poétique utilitaire » peut être comptée parmi les oxymores les plus saillants. Parler d'utilitarisme dans le champ de la création artistique et littéraire, et plus précisément dans le champ du théâtre et de l'écriture dramatique, est souvent associé à une attitude irrévérencieuse, voire blasphématoire pour certains. La poétique se définit comme « l'ensemble des procédures d'écriture qui constituent un langage second, artistique »[44]. Celui-ci se veut le plus souvent ouvert sur l'interprétation du récepteur, tandis que l'adjectif « utilitaire » est associé à un souci d'efficacité communicationnelle pouvant conduire à une interprétation clôturante et monologique de l'œuvre d'art. Assumer cette idée reviendrait toutefois à nier l'existence d'un dialogisme propre à de nombreuses œuvres littéraires et dramatiques qui revendiquent pourtant une utilité sociale et politique.

Au théâtre, l'utilitarisme a connu une résurgence au vingtième siècle avec les différentes formes de théâtres politiques : l'agit-prop, la pièce didactique brechtienne, le théâtre documentaire, etc[45]. Dès lors, il ne s'agissait plus de défendre un « théâtre *pour* le théâtre », mais plutôt un « théâtre *pour* autre chose », un « théâtre *pour* la révolution sociale », un « théâtre *pour* l'éducation prolétarienne », ou plus directement encore un « théâtre *pour* répondre à l'urgence politique ». Cette observation concernant les dramaturgies « utilitaires » peut être transférée au théâtre jeune public dans la mesure où lui aussi, à partir de l'instant où ses créateurs et diffuseurs le définissent comme « théâtre *pour* enfants », possède une fin extérieure à lui-même. Il n'est plus appréhendé comme « théâtre *pour* le théâtre ». Ainsi ne s'agit-il plus d'un engagement intrinsèquement politique de la part du dramaturge, mais plutôt d'un engagement envers l'enfance, dont l'objectif premier oscille souvent entre les défis éducatif et récréatif.

Malgré la défiance que suscite la question de l'utilitarisme dans la littérature et le théâtre pour enfants, aussi bien dans le milieu de la création littéraire que théâtrale, rares sont les études qui n'abordent cette apparente aporie. Notons sur ce point une légère différence de

[44] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre III*, *Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin SUP, 1999, p.117.

[45] Par souci de clarté et car là ne se situe pas notre propos, nous désignons toutes ces formes théâtrales sous la même appellation de « théâtre politique », malgré les récentes distinctions minutieuses établies par Muriel Plana entre théâtre à thèse, théâtre engagé et théâtre militant, formes qu'elle discerne du théâtre intrinsèquement politique qu'elle associe aux tentatives d'E. Bond et autres dramaturges contemporains, notamment en se basant sur la théorie du *dialogisme* de Mikhail Bakhtin (dans Muriel Plana, *Théâtre et politique. Tome I, Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014, 179 p.)

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

traitement entre les recherches française et espagnole. La question de l'utilitarisme semble être abordée de façon beaucoup plus explicite et frontale en France qu'en Espagne. En effet, la recherche française tente depuis plusieurs années de démêler sur le plan théorique le va-et-vient entre les concepts de fonctionnalité et de création artistique. La recherche espagnole, quant à elle, n'aborde pas le problème d'un point de vue épistémologique. Elle s'intéresse néanmoins à la question de l'éducation à la lecture à travers la littérature pour enfants[46], ce qui revient à assumer en filigrane son rôle utilitaire. Cette observation est valable pour les recherches spécialisées dans le théâtre. Les productions universitaires espagnoles s'attachent davantage à développer les thèmes de l'exploitation pédagogique des pièces à travers des corpus exhaustifs commentés à destination du corps enseignant ou des médiateurs théâtraux. En France, si ce pan « fonctionnel » de la recherche existe, essentiellement en lien avec les instituts universitaires de formation des enseignants, il est doublé d'une recherche théorique et philosophique sur la pertinence d'une imbrication entre position créative et position pédagogique, c'est-à-dire fonctionnelle, dans l'art dramatique destiné aux enfants[47].

Admettre l'existence d'un théâtre jeune public revient, par ricochet, à tenter d'évaluer la spécificité de la théâtralité dans les pièces pour la jeunesse. Je m'inspire ici de la théorie de Bertrand Ferrier sur la littérarité (ce qui fait que la littérature est littérature) spécifique aux romans pour la jeunesse[48]. Il est possible d'envisager un transfert théorique d'une « littérarité spécifique » à une « théâtralité spécifique » des productions destinées aux jeunes lecteurs/spectateurs. De fait, force est de constater que la grande majorité des pièces pour enfants se trouvent tiraillées entre leur fonctionnalité et leur théâtralité, ce qui renvoie à l'existence effective d'une « poétique utilitaire ». Cette caractéristique est sans doute ce qui fait la spécificité du théâtre jeune public. Si le théâtre est une aventure esthétique, il est aussi considéré comme « utile » à la construction de l'enfant. Et dans bien des cas, la théâtralité n'interviendrait qu'en second lieu. Dans le champ de la littérature, cette tension est très clairement exprimée par Max Bulten, dans un article de 2015 :

> Éthique et esthétique sont souvent dissociées dans l'approche artistique mais, dès lors qu'il s'agit de jeunes lecteurs, l'affaire devient incertaine car le souci d'instruction et

[46] Nous renvoyons ici aux nombreux travaux du CEPLI, et notamment à ceux de Pedro Cerrillo et Jaime García Padrino sur les habitudes lectorales et la formation des jeunes lecteurs en Espagne.
[47] Marie-Hélène Popelard, « Enfance, infantilisme et infantilisation », *La Belle Saison, Restitution des cinq journées professionnelles en Aquitaine*, Université Bordeaux Inter-Culture, décembre 2015 ; Christian Chelebourg (dir.), « Civiliser la jeunesse », *Cahiers Robinson*, n°38, 2015..
[48] Nous opérons ici un transfert de la théorie de Bertrand Ferrier sur la littérarité et la fonctionnalité de livres pour la jeunesse, dans *Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, PUR, 2009, p.407.

d'édification refait inévitablement surface, du côté des instances morales et éducatives. Dans ce contexte, le discours du critique d'œuvres pour la jeunesse, s'il se cantonne dans une analyse purement littéraire qui évacuerait la dimension éthique des textes, s'expose aux foudres de tous les précepteurs en délaissant la fonction traditionnelle, et s'il privilégie trop l'approche éducative, morale, didactique, il risque de se disqualifier auprès des chercheurs et critiques du monde lettré, centrés sur la qualité intrinsèque de l'œuvre[49].

Parfois la littérarité ou la théâtralité ont elles-mêmes une fonction utilitaire : celle d'initier à la littérature ou au théâtre dits « pour adultes », de modeler le lecteur et le spectateur de demain. Fonction que met en évidence l'expression « école du spectateur » si fréquente aujourd'hui dans les lieux de médiation et qui sert aussi bien les intérêts de l'enfant spectateur que ceux de l'institution et de l'industrie théâtrales dans leur volonté d'auto-perpétuation. Si les pièces les plus contemporaines, tant par leur écriture dramatique que scénique, s'éloignent de plus en plus du didactisme lénifiant des décennies antérieures en abordant des thématiques autrefois taboues, le simple fait de diffuser de telles créations dans les hauts-lieux du théâtre institutionnel contribue à nourrir une fonction utilitaire en initiant l'enfant aux codes du théâtre pour adultes, à la posture du spectateur convoitée par l'institution et aux nouvelles formes spectaculaires contemporaines jouissant des appuis institutionnels[50].

Cette double fonction éducative de développement de la personnalité et de formation du futur spectateur adulte n'a d'ailleurs pas échappé aux médiateurs espagnols des années 1960 (franquistes ou non). Ces derniers allaient à l'encontre des idées énoncées par le dramaturge qu'ils considéraient comme le père du théâtre pour enfants en Espagne : Jacinto Benavente qui, au début du XXème siècle, se prononçait de façon catégorique contre toute préoccupation éducative et utilitaire[51].

À l'occasion du premier congrès de l'AETIJ à Barcelone, le metteur en scène Renzo Casali soulignait l'importance de procéder à « un análisis estructural que determine el alcance, la importancia, la funcionalidad que esta forma de expresión [el espectáculo

[49] Max Bulten, « La réaction morale face à la littérature de jeunesse » (p.17-30), *Cahiers Robinson, n°38, Civiliser la jeunesse,* dir. Christian Chelebourg, 2015, p.29.

[50] Je pense ici à la création *Mystery Magnet*, de Miet Warlop, diffusée en décembre 2015 au TNBA de Bordeaux pour un public d'enfants, dans le but d'établir un premier contact de l'enfant avec l'art de la *performance*.

[51] Jacinto Benavente, *De sobremesa. (Crónicas)*, dans *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1964, tome VII, p.605.

infantil] debe adquirir dentro de un sistema educacional racionalmente constituido »[52]. María Nieves Sunyer, la présidente de l'association, commençait son discours en insistant sur la principale mission dont elle se sentait dépositaire : « poner al alcance de niños y jóvenes espectáculos dignos que ayuden a un armónico y total desarrollo de su personalidad »[53]. Ce à quoi elle ajoutait : « el niño es el futuro espectador adulto, de su buena formación, de su sentido crítico, de su sensibilidad, conformada a través de buenos y bellos espectáculos, dependerá a la larga el nivel artístico de las salas comerciales, del teatro en definitiva »[54]. C'est bien la pérennité d'un système de diffusion et d'une esthétique théâtrale établis qui conduit la fonctionnaire franquiste à défendre un théâtre pour enfants de qualité. Cette idée est relayée avec un zèle particulier par la comédienne et professeur de la RESAD Amparo Reyes, dans une communication au titre éloquent : « La educación teatral del niño, única garantía para conseguir el público que un buen teatro requiere ». Selon elle, l'enfant doit être formé dès son plus jeune âge au « buen gusto » afin que plus tard se remplissent « los teatros donde el Estado se esfuerza en atender necesidades espirituales »[55]. José Monleón, critique théâtral proche des orientations idéologiques et esthétiques des dramaturges de notre corpus, s'opposait à une telle vision :

> Este es, por otro lado, un antiguo mal del teatro infantil de muchos países. El teatro tiende a convertirse en una "escuela de espectadores", en una preparaciñn de los futuros públicos del teatro para adultos; cosa siempre discutible, entre otras cosas porque presupone una serie de inseguros juicios estéticos y sociales. ¿O es que vamos a estar de acuerdo con que el teatro valga a cien pesetas butaca, se haga a las siete y a las once, lo vean unos pocos y cuente domésticamente domesticadas historias? Yo creo que hacer del teatro una "costumbre", tal como suele entenderse entre nosotros, es lo peor que puede sucederle al teatro. Sobre todo si esa costumbre entraña, por sí mismo, un signo de vida privilegiada.[56]

Au balancement entre fonctionnalité et créativité artistique s'ajoute donc une nouvelle tension au sein même de la fonctionnalité cette fois : la priorité est-elle celle d'un engagement désintéressé envers l'enfance ou bien d'un combat pour la perpétuation d'un système théâtral ancré dans une société donnée ? Nous le verrons, la réponse à cette question

[52] Renzo Casali, «El teatro infantilcomo medio para la formación activa del individuo », *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968, p.113.
[53] María Nieves Sunyer, «El teatro para la infancia y la juventud en el mundo », *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968, p.57.
[54] *Ibid*, p.61.
[55] Amparo Reyes, « La educación teatral del niño, única garantía para conseguir el público que un buen teatro requiere », *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968, p.119.
[56] José Monleón, « Teatro infantil (II). Teatro de niños para todos », *Primer Acto*, n°97, año 1968, p.8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

varie selon l'idéologie et la position du professionnel dans la chaîne de la création/diffusion (médiateur, éducateur, directeur de salle, censeur, dramaturge...).

Plus qu'un transfert théorique d'une « littérarité spécifique » à une « théâtralité spécifique » – toutes deux basées sur leur fonctionnalité – il est possible d'envisager un renforcement de la fonction utilitaire lors du passage du champ de la littérature à celui du théâtre pour enfants. Tout comme la grande majorité des œuvres littéraires, les textes dramatiques destinés aux enfants s'inspirent souvent de la structure du conte et présentent les mêmes aspects formatifs pour le développement psychique de l'enfant et sa construction psycho-sociale[57]. À cette fonction associée à la littérature pour enfants – et reconnue aussi bien par les psychanalystes que par les critiques littéraires[58] – il convient d'ajouter, dans le cas du théâtre, une forte dimension de socialisation. C'est ce à quoi renvoie implicitement Jéróme Dubois, lorsqu'il affirme que « seuls la sortie pour assister à une pièce […] ou un atelier permettant de monter une pièce ou de réaliser des exercices propres à l'acteur […] remplissent pleinement une initiation au théâtre »[59]. En effet, le théâtre est non seulement espace de réunion de la communauté théâtrale, art de la présence simultanée et du partage de l'expérience artistique, mais il est aussi espace de confrontation, d'échange à travers les différents prolongements donnés à la représentation : bords de scène, ateliers de réflexion philosophique ou de jeu dramatique autour de la pièce et de ses thématiques.

La réflexion universitaire sur la fonction socialisatrice du théâtre est apparue plus tardivement en Espagne qu'en France. La préoccupation des dramaturges et médiateurs – tous horizons idéologiques confondus – sur cette question s'est en revanche dégagée de manière nette dès le début des années 1960 sur le territoire franquiste. Dans son essai intitulé « El teatro y los niños », fruit de sa réflexion menée durant une décennie sur les liens entre théâtre et enfance, le dramaturge Alfonso Sastre prônait, dans une posture empreinte de marxisme, un « teatro [para el niño] de anticipación de los términos en los que ha de

[57] Je renvoie ici à l'ouvrage maintenant célèbre de Bruno Bettelheim, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette Littératures, 1998. Toutefois, certaines des conclusions de B. Bettelheim seront discutées dans la troisième partie de ce travail, en prenant appui sur les travaux de Jack Zipes.

[58] Parmi les ouvrages alliant analyse littéraire et psychanalytique, il convient de citer le livre d'Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance: Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin*, Paris, Ed. Imago, 2001, 230 p.

[59] Jérôme Dubois, « Écriture et théâtre », *Sociétés* 3/2003, n° 81, p. 61-79. [en ligne : www.cairn.info/revue-societes-2003-3-page-61.htm, consulté le 12/09/2016]

desarrollarse su vida y de las pautas de conducta dialéctica ante ellos »[60]. Quelques années plus tard, dans son prologue à la pièce pour enfants *El hijo único de Guillermo Tell*, il allait plus loin encore dans l'évocation du caractère utilitaire de ses créations dramatiques en présentant sa pièce comme « un ejercicio para la vida real »[61]. Dans la pensée du dramaturge espagnol, il faut comprendre l'expression « vie réelle » comme une expérience globalisante et extrêmement cohérente, qui implique aussi bien l'idéologie que les différentes formes de pratiques sociales et politiques, parmi lesquelles la démarche spectatorielle occupe une place prépondérante. Pour lui, l'itinéraire vital et artistique des jeunes spectateurs doit être guidé par une « conducta dialéctica », c'est-à-dire un perpétuel questionnement des valeurs politiques et esthétiques dominantes.

Aux antipodes de la pensée d'Alfonso Sastre, Martin Garriga Roca, psychanalyste spécialiste du théâtre et membre de l'AETIJ, met en évidence la double valeur éducative du théâtre en ce qu'il véhicule un message et instille une certaine posture sociale (diction, relations verbales). Il bannit la création de nouvelles expressions et recommande le recours à des figures de pure fantaisie, comme « los enanitos, los animales que hablan, los demonios, etc. »[62]. Là où Alfonso Sastre s'élève contre l'acceptation passive et acritique de la « fantaisie pour la fantaisie » propre aux classiques de la littérature pour enfants, Martín Garriga Roca défend quant à lui « la pura fantasía » comme nécessité indiscutable de l'enfant spectateur. D'autre part, à travers ses œuvres destinées au public enfantin, Alfonso Sastre cherche à mettre à mal l'esthétique théâtrale dominante en suggérant une déconstruction de l'espace théâtral et des habitudes des spectateurs espagnols (aussi bien au niveau du contenu idéologique qu'esthétique des pièces), tandis que le psychanalyste revêt une position conservatrice de protection des valeurs réactionnaires qui fondent l'éducation franquiste. Ce dernier prêche en effet le recours à des « biografías ejemplares » et à des thèmes « que enaltecen el compañerismo o el servicio militar »[63], qu'il range parmi les valeurs morales à insuffler par le théâtre.

Les deux hommes se rejoignent sur la valeur éducative et socialisatrice qu'ils assignent au théâtre, celle du développement de la personnalité et de la transmission de valeurs

[60] Alfonso Sastre, «El teatro y los niños (2)», *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru Editorial, 2001. Ce texte a été publié pour la première fois en 1970 sous le titre « Pequeñísimo órganon para el teatro y los niños », dans *Cuadernos de teatro de la RESAD*, Madrid. Il a été ensuite séparé en deux parties publiées respectivement dans *Muñeca 88*, Hondarribia, Hiru Editorial, 1988 et dans *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru Editorial, 2001.
[61] Alfonso Sastre, *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru Editorial, 2001, p.71.
[62] Martín Garriga Roca, « Proyección psicológica del teatro para la infancia y la juventud », *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968, p.141.
[63] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

éthiques aux enfants leur permettant de prendre position au sein de leur réalité sociale environnante. En revanche, l'un incite à une posture dialectique face à la réalité sociopolitique et théâtrale espagnole, tandis que l'autre nourrit une adhésion *acritique* à cette même réalité par l'enfant-spectateur. Aussi rejettent-ils tous deux la théorie kantienne de la séparation entre art et morale. Même si cette idée est plus clairement exposée et assumée par Alfonso Sastre, dans les deux cas le travail artistique et l'attitude morale sont liés à la pensée sur le mode idéologique, c'est-à-dire comme conception du monde. Le fait d'assumer cette imbrication entre art et morale rend lisible la forte dissonance idéologique qui sépare les deux penseurs. Nous le verrons, cette lisibilité, rendue possible ici par la mise en dialogue de deux pensées antagoniques, n'a pas été envisageable dans le contexte historique de la formulation de ces idées. Et c'est précisément la négation de l'enjeu idéologique lié à l'articulation entre art, éthique et politique qui a conduit à laisser de côté le débat d'idées au profit d'un consensus de surface au cours des années 1960 et 1970 en Espagne[64].

S'il ne faut pas réduire le théâtre pour enfants à sa fonction utilitaire, au risque de nourrir son instrumentalisation abusive dans le champ de l'éducation, il me paraît fondamental d'accepter la question de ses fonctions socialisatrices et éducatives en ce qu'elle permet de poser sur la table le réel débat : quelle éthique transmettre aux enfants à travers le théâtre et quel mode de transmission adopter face à l'enfant spectateur ?

Reconnaître l'existence d'une « poétique utilitaire » propre au théâtre jeune public conduit donc à replacer les circonstances socioculturelles, voire politiques, au centre du processus de création et de réception. C'est pourquoi il importe de s'interroger sur le róle des différentes instances qui participent à la mise en place de dispositifs de mise en relation de l'enfant-spectateur avec l'œuvre théâtrale à une époque et dans un contexte donnés.

1.1.2. Médiation et transmission : proposition d'apport théorique.

Aborder la question de la médiation théâtrale à cette étape de mon analyse, c'est admettre le postulat selon lequel le sens de la représentation (ou de la non-représentation) théâtrale ne se réalise pleinement ni dans le texte dramatique, ni dans la mise en scène, ni dans le jeu des acteurs. Il dépend avant tout, comme le souligne Roger Deldime, « du cadre culturel et institutionnel, d'une part, et des sujets sociaux visés que sont les spectateurs, d'autre

[64] Voir infra, « Une consensualité à toute épreuve ? », p.133-135.

part »[65]. De ce cadre dépend la médiation théâtrale, qui consiste à façonner des stratégies de mise en relation de l'artiste avec son public. Historiquement, le terme de médiation culturelle est relativement récent (années 1980) et renvoie à une volonté de démocratisation culturelle, dans la mesure où ses acteurs visent à réduire l'écart existant entre le public et l'œuvre artistique. La tâche du médiateur semble d'autant plus cruciale dans le théâtre pour enfants que l'écart culturel entre le créateur et le public visé y est décuplé. L'enfant ne pouvant accéder au statut de spectateur autonome, encore moins dans le contexte sociohistorique qui m'intéresse, l'intervention d'instances médiatrices était et reste la condition *sine qua non* pour la rencontre du jeune public avec les œuvres qui lui sont adressées. Ce constat m'invite à une réflexion sur la médiation et ses conditions politiques d'émergence. En effet, le spectacle jeune public s'adressant à des spectateurs peu formés, il paraît impensable de ne pas envisager les implications sociopolitiques de ce champ de la création qui lie souvent étroitement écriture dramatique, écriture scénique, production et médiation.

Parler de médiation théâtrale dans l'Espagne des années 1960 peut de prime abord s'apparenter à un grossier anachronisme. Mais comme le suggère Marion Denizot, il est envisageable d'adopter ce terme au-delà du contexte sociohistorique de son émergence pour désigner tout dispositif de mise en contact de l'œuvre avec le public[66]. S'il est possible d'utiliser ce terme ici, c'est aussi parce que l'Espagne, à l'instar de la France, a elle aussi connu des velléités politiques de « démocratisation » culturelle dans les années 1960. Quoique sous des modalités et à des fins politiques distinctes, les pouvoirs publics franquistes ont porté une attention toute particulière au développement et à la diffusion du théâtre pour enfants à partir du début des années 1960[67].

Sur toutes les lèvres depuis les années 1990, le mot médiation s'est peu à peu converti en un lieu commun dont il est parfois difficile de cerner les contours. Il regroupe sous une même appellation le travail des programmateurs et diffuseurs de spectacles, des animateurs d'activités périphériques aux représentations, des dramaticiens[68], des artistes-pédagogues, des enseignants, des parents et des médias. Mais la médiation ne touche pas uniquement à ce

[65] Roger Deldime, « La médiation : un nouveau défi », *Actes du 5ème Congrès international de Sociologie du théâtre (Mons, mars 1997)*, Carnières-Morlanwelz, Lansmann Editeur-diffuseur, 1998, p.44.
[66] Marion Denizot, « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques, n° 60*, 2008, p. 63-74, [en ligne :http://id.erudit.org/iderudit/019446ar, consulté le 10/11/2015].
[67] Comme en témoigne la création de la compagnie « Los Títeres », de l'AETIJ et des campagnes de théâtre pour enfants par le le MIT et la Sección Femenina.
[68] Ce néologisme, créé par Miguel Demuynck, sert à désigner l'animateur d'un atelier de jeu dramatique.

qui est périphérique à la représentation. Le metteur en scène peut lui aussi être considéré comme médiateur en ce qu'il rend possible, par le truchement de son savoir-faire scénique, la mise en contact de l'enfant avec une œuvre non destinée au théâtre initialement. Cette observation pourrait même s'étendre aux traducteurs et adaptateurs de textes pour le théâtre. Ils donnent accès à une subjectivité créatrice en tentant d'en rendre compte de la manière la plus fidèle possible.

Le concept de médiation réunit donc sous un même terme des professionnels ayant un rapport profondément différent à l'enfance, à l'art et à l'éducation. L'extension sémantique du mot pose de sérieuses interrogations à l'heure d'apprécier plus finement les démarches et les activités des différents « médiateurs théâtraux » dans un contexte sociohistorique donné. Pour ce faire, il semble opportun d'esquisser une distinction entre ce que je nommerai les « dispositifs de médiation » et les « dispositifs de transmission ».

Par « médiation » nous entendons les opérations matérielles et pragmatiques mises en place afin qu'un public visé assiste effectivement à une pièce donnée, à un instant donné et dans un lieu donné. Cela comprend le travail de diffusion au sein d'une compagnie, le travail de programmation au sein de lieux de diffusion, ainsi que les décisions politiques concernant les orientations des soutiens institutionnels à la création et à la diffusion. Les parents et enseignants, par leurs choix de pièces et les démarches faites pour s'y rendre, peuvent eux aussi se situer dans une posture de « simples » médiateurs. Face à la médiation, envisagée comme geste prosaïque de mise en contact effective de l'enfant avec la pièce, j'envisage la transmission comme un geste esthétique visant à la création d'un espace liminal et dialogique entre les différents transmetteurs et l'enfant[69].

La « transmission » renvoie à un geste créateur cherchant à établir une continuité entre l'œuvre d'art et la vie du spectateur. Que ce soit pour le dramaturge, le metteur en scène, le *dramaticien*, l'enseignant ou même les parents, il s'agit souvent « de restaurer cette continuité entre ces formes raffinées et plus intenses de l'expérience que sont les œuvres d'art et les actions, les souffrances et événements quotidiens universellement reconnus comme des éléments constitutifs de l'expérience »[70]. Dès le texte dramatique l'auteur peut créer des espaces de réflexion et d'affranchissement. Le metteur en scène exploitera à son

[69]Je reprends et développe une distinction amorcée par Aurélie Armellini à l'occasion du colloque « Politiques et spectacles vivants jeune publics » organisé par le TNBA et l'Université de Bordeaux-Montaigne en décembre 2015. Ses récentes réflexions sur la médiation l'avaient conduite à changer le titre de sa communication. « Pour une approche philosophique de la médiation du théâtre contemporain pour la jeunesse : la médiation comme lieu d'expression des devenirs » était devenu « Penser la transmission du texte de théâtre contemporain comme un geste esthétique pour créer et investir un espace liminal ».

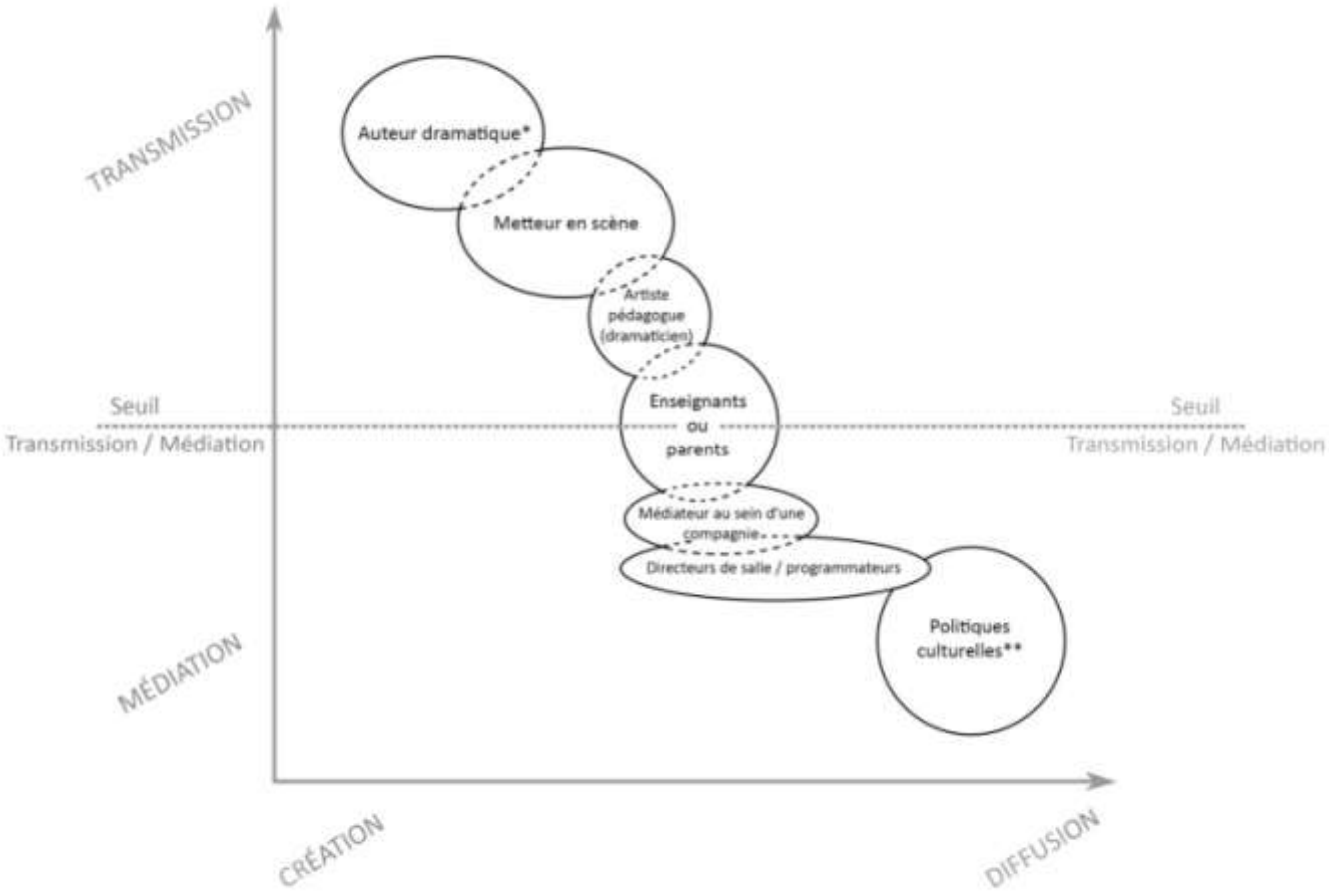
[70] John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p.21.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

tour de nombreuses techniques pour faire éprouver les questionnements philosophiques que contiennent les textes. Les professionnels de l'éducation déploient eux aussi un « geste créatif » dans la mesure où nombreux sont les exercices esthétiques à construire, à expérimenter, à inventer pour proposer une transmission invitant le jeune spectateur à désarticuler sa pensée habituelle, à penser autrement. Juan Cervera, spécialiste espagnol du théâtre jeune public, formulait une intuition qui allait dans ce sens dans un ouvrage de 1972 :

> Antes se ha afirmado que el educador no ha de ser necesariamente creador. No obstante, esto es cierto solamente en un sentido. Porque todo crítico, y por consiguiente todo educador en relación con el teatro, son creadores, aunque de forma diferente a como lo son los artistas […] El artista debe tener capacidad para crear obras expresadas en ambigüedades estéticas, pero con frecuencia solo el crítico tendrá capacidad para elaborar las ambigüedades dadas en más variaciones de las que podría concebir el artista.[71]

La chaîne de la transmission à la médiation peut être illustrée par le graphique suivant :



* Ou metteur en scène et acteurs dans le cas d'écritures scéniques collectives.

** La catégorie des « politiques culturelles » comprend ici toutes les ramifications institutionnelles liées à l'application desdites politiques (répartition des subventions, labellisation de salles, lien avec les programmes scolaires, censure…)

[71] Juan Cervera, *Teatro y educación*, Madrid, PPC, 1972, p.39.

Ce schéma, comme on le voit, respecte la répartition chronologique des différents rôles, sauf dans le passage de la transmission à la médiation, c'est-à-dire au niveau du seuil qui se situe entre l'enseignant et le médiateur professionnel, ainsi qu'au niveau des politiques culturelles qui irradient tout le processus de création/diffusion. Les parents et les enseignants, selon leur pratique éducative, peuvent graviter à différents moments du processus de médiation/transmission. La position qu'occupe le programmateur sur le schéma dépendra de la nature et des orientations de son lieu d'activité, il pourra être plus ou moins proche du seuil de transmission. L'intention politique est disséminée tout au long du parcours, mais ses deux principaux pôles se situent généralement au moment de la création (dramaturge ou création scénique) et au niveau des décideurs politiques.

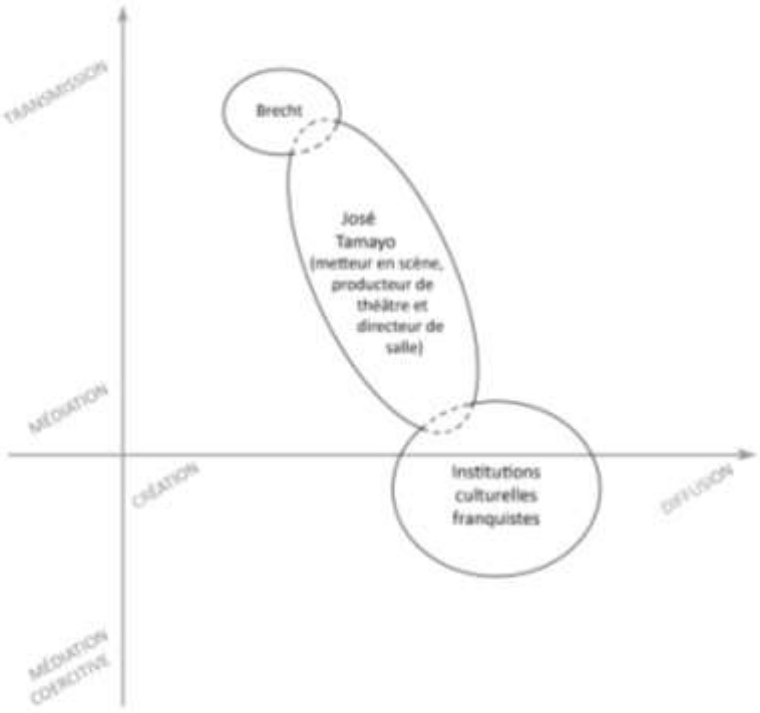
Ce graphique, parce qu'il offre une vision schématique d'une réalité théâtrale complexe, présente une limite importante : il ne permet pas d'appréhender le profond clivage idéologique qui peut apparaître entre l'engagement politico-éducatif du créateur et l'intérêt politique des instances ayant soutenu la création/diffusion du spectacle. Il ne reflète pas non plus les deux manifestations différentes de *l'intention politique* : celle des médiateurs, définie comme gestion pragmatique de la réalité, et celle de la création artistique, appréhendée comme mode d'expression d'un pouvoir individuel ou collectif.

Prenons l'exemple de la réception des pièces de Brecht dans l'Espagne des années 1960, dont la mise en scène la plus symptomatique a été celle de *Mère courage* par José Tamayo en 1966 au Teatro de Bellas Artes de Madrid. Cette pièce découle d'un engagement politique indéniable de la part du dramaturge allemand. Toutefois, comme le signale José Monleón, la mise en scène de José Tamayo témoigne d'un haut degré de formalisme qui conduit le metteur en scène à « sobreestimar el espectáculo en perjuicio de una comprensión intelectual de sus conflictos y correlaciones sociopolíticas », faisant de lui « el hombre puente, domesticado por el ámbito, […] entre *Madre Coraje* y el público conservador español, es decir entre unas ideas críticas y un sector que, ganado por la disposición espectacular de la representación, pasaba por alto la carga reveladora del drama»[72]. Ici, la mise en scène ne fait donc pas écho à l'engagement de l'auteur dramatique. Bien au contraire, elle le trahirait. À une plus grande échelle, ce type de représentation répondait à une volonté politique de la part des institutions culturelles franquistes au cours des années 1960 : embellir l'image d'une Espagne muselée par la censure en ouvrant la porte à des

[72] José Monleón, *Treinta años de teatro de derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971, p.117.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

auteurs auparavant bannis des théâtres espagnols (Brecht, Weiss et Sartre essentiellement). Cela passait par une neutralisation de la portée politique des pièces à l'aide de metteurs en scène et de directeurs de salles dociles. Cette dépolitisation des œuvres de Brecht n'est pas pour autant *apolitique*, elle répond au contraire à un instinct de conservation et de contrôle de l'esthétique théâtrale dominante. C'est pourquoi il faut ajouter des points négatifs à l'échelle des ordonnées afin de rendre compte des profondes oppositions idéologiques dans la chaîne qui va du créateur aux instances politiques décisionnelles, en passant par le metteur en scène et les programmateurs. Le graphique qui suit permet de mettre visuellement en évidence le rôle « pont » de José Tamayo entre l'œuvre de Bertolt Brecht et les institutions culturelles franquistes (censure comprise) :

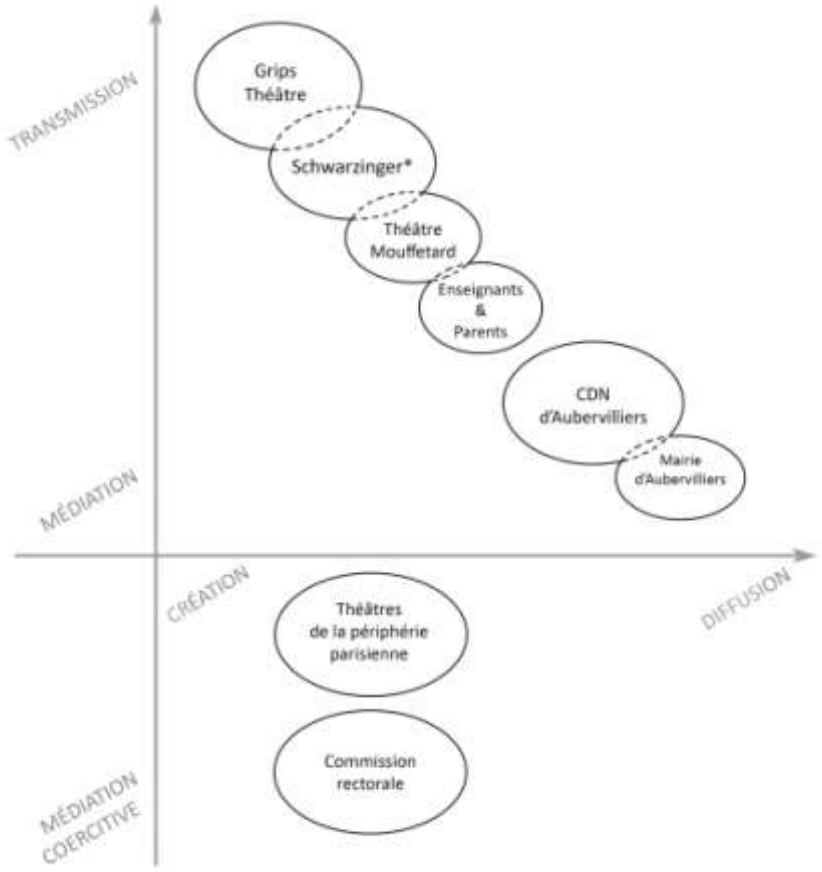


En ce qui concerne le théâtre jeune public, il me semble que le spectacle *Faut pas s'laisser faire* est particulièrement révélateur des tensions au sein de la chaîne de médiation/transmission. Créé par le Gripstheater à Berlin, cette pièce profondément antiautoritaire et émancipatrice est traduite en français et mise en scène en France par Heinz Schwarzinger en 1974. Dans un entretien[73], l'adaptateur français souligne l'aide accordée par le théâtre Mouffetard après les refus de dix théâtres de la périphérie parisienne, suivis du refus de la commission rectorale de donner au spectacle l'agrément pour l'exploitation en

[73] Heinz Schwarzinger, « A propos de *Faut pas s'laisser faire*, un entretien de Kim et Gérard Lefèvre avec Heinz Schwarzinger », *Travail théâtral*, n°15, avril-juin 1974, p.11-21.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

milieu scolaire. Il met ensuite l'accent sur le soutien de certains enseignants et parents d'élèves face à la censure politique, jusqu'à ce que le Centre Dramatique National d'Aubervilliers, avec l'appui de la municipalité communiste, prenne connaissance du projet et le diffuse dans ses murs. Le système de création et de diffusion de cette pièce peut être représenté par le graphique suivant :



Si j'ai décidé d'illustrer la théorie sur la chaîne de transmission/médiation par deux exemples n'émanant pas directement du corpus primaire, c'est afin d'exposer de manière paradigmatique les enjeux et les rapports de force qu'elle implique. Cette clarté revêtira une importance particulière à l'heure de saisir les enjeux liés à la diffusion de certains spectacles analysés en aval et notamment en ce qui concerne leur récupération par le pouvoir franquiste.

Une limite persiste toujours. La différence établie entre les concepts de médiation et de transmission rassemble dans une même catégorie Ŕ celle des « transmetteurs » Ŕ deux pratiques pourtant bien distinctes : celle des auteurs, metteurs en scène et comédiens s'adressant à l'enfance et celle des éducateurs intervenant dans le cadre d'ateliers de jeu

dramatique. Les premiers mettent leur inspiration créative au service d'un enfant-spectateur lors de spectacles, tandis que les seconds mettent leur savoir-faire pédagogique au service d'un enfant-créateur. En cela, la catégorie des « transmetteurs » ne permet pas de tenir compte de la traditionnelle distinction entre théâtre pour enfants (« teatro *para* niños ») et jeu dramatique (« teatro *de* niños »). Distinction pourtant unanimement reconnue et défendue par les professionnels du théâtre et de l'éducation, aussi bien en Espagne que dans les autres pays où se développait un renouveau de ce champ de la création.

1.1.3. De la dichotomie entre « teatro para niños » et « teatro por/de niños »

Lors du premier congrès de l'AETIJ en 1967, cette distinction était répétée par la quasi-totalité des dix-huit communicants. María Nieves Sunyer y proposait même un apport terminologique intéressant : elle opposait à un théâtre de *l'impression*, où l'enfant participe au spectacle comme spectateur, un théâtre de *l'expression*, celui des ateliers de jeu dramatique. Cette proposition n'était pas accessoire, tant les actes du congrès témoignent d'un grand flottement terminologique qui fait même douter parfois du véritable sujet des réflexions menées. Dans sa communication intitulée « Dimensión psicodinámica del teatro infantil », le psychologue Juan Vialtella Gran, alors même qu'il organise son propos en deux parties (« niño espectador » et « niño actor »), confond les objectifs respectifs de ces deux domaines. Dans sa partie dédiée à l'enfant spectateur, il insère toute une réflexion sur l'aide que peut apporter le théâtre au développement psychomoteur de l'enfant et à son aptitude créatrice. Or, ces deux fonctions sont normalement assignées, et à raison, aux activités de jeu dramatique mises en place *avec* les enfants, et non au théâtre *pour* enfants.

Dès les années 1960, la plupart des professionnels de l'enfance et du théâtre considèrent cette distinction comme primordiale eu égard à deux raisons : celle du manque de maturité empêchant les enfants d'interpréter justement certains róles et celle du nouveau sentiment de l'enfance[74] faisant surface dans les pays occidentaux, rendant inenvisageable la participation des jeunes dans un secteur de la création où la professionnalisation progressait à grands pas. Se rangeant derrière des figures reconnues internationalement comme Léon Chancerel ou

[74] Nous renvoyons à l'excellente analyse de cette notion menée par Nathalie Prince dans son ouvrage : *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p.68-74.

Natalia Satz, les membres de l'AETIJ condamnaient sans ambages l'intervention d'enfants dans des spectacles professionnels pour jeune public : elle faisait obstacle à la qualité artistique recherchée et allait à l'encontre des droits de l'enfant promus par l'Unesco, marraine de l'association internationale du théâtre pour l'enfance et la jeunesse à laquelle l'AETIJ espagnole était rattachée. Les orientations de l'association sur ce point sont rejointes par les dramaturges issus du réalisme social : rappelée par Alfonso Sastre dans son essai « El niño y el teatro »[75], la distinction entre théâtre pour enfants et jeu dramatique est aussi développée par Carlos Muñiz dans deux articles : « El teatro y los niños »[76] et « Jugar al teatro »[77], respectivement consacrés à ses conceptions du théâtre pour enfants et du fonctionnement de l'atelier d'art dramatique.

Comme dans le cas de « l'utilité éducative » du théâtre, cette distinction entre « teatro *para* niños » et « teatro *de* niños » semble faire l'unanimité entre les secteurs conservateurs et les dramaturges les plus progressistes. Alfonso Sastre, sans doute le plus radical des auteurs du corpus, ne se montre toutefois pas aussi catégorique que les prescripteurs de l'AETIJ en ce qui concerne l'impossible inclusion d'enfants dans la création de spectacles professionnels[78]. C'est uniquement la situation du théâtre commercial dans les sociétés capitalistes qui le conduit à y exclure la collaboration des jeunes, qui serait selon lui synonyme d'aliénation et d'exploitation. Mais il précise bien que cette situation est nocive pour tous, y compris pour les adultes travaillant dans les théâtres. Il n'exclut pas en revanche une participation occasionnelle et didactique à l'élaboration de certains spectacles. Il s'exprime même en faveur d'une relation bilatérale, dans laquelle les enfants feraient un théâtre pour adultes en retour au théâtre professionnel pour enfants. Il y voit une manière de rompre les barrières entre générations et d'affaiblir la figure d'autorité de l'adulte créateur. Là où les prescripteurs franquistes rejettent la participation artistique de l'enfant à la création de spectacles pour des raisons avant tout esthétiques – le spectacle doit être formellement irréprochable afin de modeler un futur spectateur exigeant –, A. Sastre privilégie la fonction critique et libératrice que peut apporter l'intervention enfantine dans le processus créatif. Les

[75] Alfonso Sastre, « El niño y el teatro (1) », *Muñeca 88*, op.cit, p.68. L'auteur y distingue : 1) le *teatro de los niños*, renvoyant au théâtre fait par les enfants eux-mêmes ; 2) le *teatro para los niños*, qui est celui joué pour eux par les adultes, et 3) un troisième type de théâtre, le *teatro mixto*, le plus fréquent selon lui, basé sur la collaboration d'adultes auteurs et metteurs en scène avec des enfants interprètes. Il n'envisage pas la formule où les enfants seraient auteurs ou metteurs en scène et les adultes interprètes (cas du Teatro dell'Angolo dans les années 1970 en Italie).
[76] Carlos Muñiz, « El teatro y los niños », *Primer Acto*, n°29 et 30, déc 1961- janv 1962, p.30-36.
[77] Carlos Muñiz, « Jugar al teatro », *Cuadernos de teatro infantil,* n°3, Madrid, Real Escuela Superior de Arte Dramático y Danza, 1970.
[78] Alfonso Sastre, « El niño y el teatro (2) », *op. cit.*, p.131.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

idées qu'il avance sont rejointes dans la pratique par les expériences de Carlos Aladro, qui développait à la même époque un travail de création de spectacles pour enfants par les enfants eux-mêmes : texte dramatique, mise en scène, scénographie, musique et interprétation étaient intégralement pris en charge par ces derniers[79]. La méthode créative de C. Aladro s'inscrivait dans un contexte européen où l'animation jouait un rôle important dans l'émergence du théâtre pour les jeunes[80]. Il faut rappeler que les différentes méthodologies de l'animation théâtrale ne se donnaient pas pour unique objectif la stimulation des capacités créatrices, socialisatrices et psychomotrices des enfants : « en recueillant directement à la source enfantine les matériaux propices à la création, elle[s] conférai[ent] un gage d'authenticité à un théâtre *pour* l'enfance qui n'inspirait jusque-là que suspicion »[81] (je souligne).

Ces deux pans de la création théâtrale en lien avec l'enfance ne seraient donc pas isolés, mais intrinsèquement liés. Tout comme A. Sastre, C. Aladro se donnait pour but essentiel l'émancipation des enfants par le théâtre, qu'ils se trouvent dans une position de créateurs ou de spectateurs. Cette mise en regard des théories dramaturgiques et de l'expérience d'animation théâtrale montre à quel point on retrouve une filiation entre ces deux secteurs du théâtre, tant par leurs ambitions éthiques que par l'engagement sociopolitique des auteurs et dramaticiens. On observe une certaine porosité entre le strict théâtre jeune public et l'incitation des enfants au jeu dramatique dans certaines pièces du corpus. C'est le cas d'*El niño que tenía miedo*, dans laquelle le dramatis personae suggère que la pièce soit représentée dans une forme mixte (acteurs enfants et acteurs adultes) et rappelle qu'il s'agit d'une œuvre ouverte à la participation spontanée des enfants dans les dialogues. Dans l'introduction à sa pièce *El torito negro*, Antonio Ferres souligne pour sa part que « los niños, como los mayores, sienten una necesidad de hacer teatro, no sólo de verlo »[82]. Ces paratextes brouillent la frontière inflexible entre théâtre jeune public (fait par des adultes) et jeu dramatique (fait par les enfants) prônée par la plupart des éditeurs et prescripteurs de l'époque. En outre, ils contribuent à ouvrir l'horizon de réception et l'usage pouvant être fait de l'œuvre théâtrale par l'éducateur ou le dramaturge. À cet égard, Christiane Page rappelle la porosité inévitable Ŕ et souhaitable Ŕ entre jeu dramatique et théâtre pour jeunes

[79] Voir infra, « L'univers politique des enfants », p.87-90.
[80] En France, on peut citer les expériences de Catherine Dasté (La Pomme Verte), de Miguel Demuynck (Le théâtre de la Clairière) et de Maurice Yendt (Théâtre des jeunes années). En Italie, celles du Teatro del Sole de Turin ou de Gianni Rodari avec le Teatro Aperto '74.
[81] Sibylle Lesourd, « L'animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes », *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement, Recherche et travaux, n°87*, 2015, Bernanoce, M. et Le Pors, S. (dir.), p.85-96.
[82] Antonio Ferres, *El torito negro*, Madrid, Gadir Editorial, « El bosque viejo », 2005, p.5.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

spectateurs « dans l'optique d'une éducation au théâtre "fait et à voir", mais aussi au théâtre à faire, à inventer, en tant qu'individu capable de faire bouger le monde »[83].

Une fois de plus, malgré les apparences, c'est en réalité une différence de fond qui sépare les prescripteurs de l'AETIJ du secteur plus critique de la dramaturgie espagnole. Si des auteurs comme Alfonso Sastre, Carlos Muñiz et Luis Matilla insistent sur cette distinction Ŕ théoriquement ou de manière effective à travers leur dramaturgie Ŕ c'est pour mieux cerner la problématique commune à ces deux pratiques : celle de l'émancipation de l'enfant par le théâtre et le rôle transformateur de ce dernier. Luis Matilla, auteur de trois œuvres du corpus, incarne lui aussi la nécessaire porosité entre animation théâtrale et création de spectacles pour jeunes spectateurs. De la création de pièces pour enfants intégralement pensées et écrites par lui à la fin des années 1970, il va peu à peu se diriger vers ce qu'il nommera le « teatro de animación ». Il mettra en scène en 1980 la pièce *El bosque fantástico,* écrite à partir de la proposition collective d'un groupe d'enfants de huit à douze ans[84], avec une méthode de création proche de celle de Catherine Dasté[85]. Par ailleurs, Luis Matilla distingue de façon rigoureuse la participation infantilisante que promeuvent les spectacles traditionnels de la réelle participation prenant en compte la subjectivité créatrice et intellectuelle des enfants dans les spectacles de « teatro de animación »[86]. Dans sa pièce *El baile de las ballenas*, au moment crucial de la décision à prendre pour lutter contre l'invasion du bois, les enfants sont incités à débattre pour décider du dénouement de l'intrigue, procédé dont on retrouve les germes dans sa pièce *El Gigante* écrite en 1968[87] :

> A partir de este momento tenderemos a propiciar y alentar las opiniones de los espectadores respecto a las fórmulas que ellos consideren válidas para neutralizar la invasión del bosque. Los actores deberán limitarse a animar la participación pero nunca tomar opción por una u otra propuesta.[88]

À l'opposé des différentes expériences et théories évoquées, María Nieves Sunyer et les autres membres de l'AETIJ (comédiens, metteurs en scène, pédagogues, psychologues,

---

[83] Christiane Page, « Pratique du jeu dramatique. Formation d'un spectateur actif dans l'élaboration de l'évènement théâtral », *La médiation théâtrale. Actes du 5ème Congrès international de Sociologie du théâtre (Mons, mars 1997)*, Roger Deldime (dir.), Carnières-Morlanwelz, Lansmann Editeur-diffuseur, 1998.

[84] Luis Matilla et Carlos Herans, *Teatro para armar y desarmar*, Madrid, Espasa-Calpe, « Austral Juvenil », 1985.

[85] Pionnière du théâtre pour l'enfance et de l'animation théâtrale en France dans les années soixante, Catherine Dasté, avec sa troupe les Trétaux de Saint-Etienne, allait chercher sa source d'inspiration auprès des récits d'enfants, dans une démarche inspirée de l'ethnologie et de la psychanalyse.

[86] Kepa Osoro Iturbe, « Luis Matilla: balones de colores para la creatividad », *Revista de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil* y *juvenil,* n° 35, Madrid, Enero-Marzo1997, p. 48.

[87] Voir infra, p.381.

[88] Luis Matilla et Carlos Herans, *Teatro para desarmar*, op. cit., p. 126.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

enseignants) développaient une approche cloisonnante de l'animation théâtrale basée sur des critères de conservation. Il s'agissait, d'une part, de défendre un théâtre professionnel duquel était exclue la participation de l'enfant afin de préserver sa qualité formelle, unique garantie de la perpétuation du « buen gusto » et de la sensibilité esthétique, apanage des théâtres institutionnels et commerciaux. D'autre part, il leur importait de promouvoir un jeu dramatique isolé du théâtre pour enfants et de reléguer ces ateliers au rang de pratique subsidiaire. La présidente de l'association faisait sienne la définition apportée par la Délégation Espagnole au Comité des Activité Extrascolaires du Conseil de l'Europe en 1965:

> [El juego dramático] sirve de juego, ayuda a despertar la sensibilidad […] distrae. Este teatro elemental, se limita a poner en escena baladas, romances tradicionales, viejos cuentos que los niños aman, pequeñas piezas sin importancia escritas por ellos mismos y en las que la representación no exige la madurez necesaria al arte teatral[89].

Le jeu dramatique est confiné ici à la pure distraction, au passe-temps, et n'engage aucune réflexion sur les formes ni les contenus de la transmission par le théâtre. Certes, le ludisme est aussi défendu par les auteurs critiques comme L. Olmo, A. Sastre, J. Díaz ou L. Matilla, mais ces derniers le justifient dans une perspective brechtienne. Pour eux, le ludisme sert à révéler des opinions qui ne pourraient être révélées dans une relation sérieuse et individuelle entre adultes et enfants. En réunissant théâtre jeune public et jeu dramatique, le dramaturge Jorge Díaz définissait le potentiel subversif du ludisme en ces termes : « el teatro […] puede realmente llegar a ser subversivo cuando se convierte en una gran fiesta colectiva y se rompen los convencionalismos a que está sometida la acción dramática »[90]. Alfonso Sastre, dans une veine clairement brechtienne, insistait sur le caractère nécessairement ludique de tout théâtre, condition essentielle à la réalisation de sa composante philosophique et politique[91]. Cette conception politico-philosophique du ludisme est aussi très présente dans le théâtre de Lauro Olmo[92], fortement influencé par l'*esperpento* de Valle-Inclán et le processus de distanciation théorisé par le directeur du Berliner Ensemble.

Ce qui pourrait être perçu chez A. Sastre, C. Aladro et L. Matilla comme une forme de confusion entre théâtre pour enfants et jeu dramatique est en fait révélateur d'une certaine

[89] María Nieves Sunyer, «El teatro para la infancia y la juventud en el mundo », *op.cit.*, p.64.
[90] Jorge Díaz, « Teatro infantil, teatro a secas », *Cuadernos de pedagogía*, n°48, décembre 1978, p.49.
[91] Alfonso Sastre, « El niño y el teatro (1) », *op. cit*., p.73.
[92] Raquel García Pascual, « *Cronicón del medievo*, de Lauro Olmo: hacia en neorrealismo por la reteatralización de lo burlesco», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n° 18, 2007, p. 57-76.

conception du phénomène d'assemblée théâtrale. Ces deux faits théâtraux ne seraient pas totalement irréconciliables. Le concept d'« assemblée théâtrale » permet de revenir sur une opposition considérée comme irrésoluble dans le champ du théâtre et de l'éducation. Selon le dramaturge et essayiste Enzo Cormann, acteurs et spectateurs sont au départ confondus dans une même assemblée. L'acteur, qui vient de la salle, est poussé vers la scène par une aspiration collective. Et « par cette délégation implicite, la salle, loin d'exprimer un simple appétit de distraction ou de fantaisie, manifeste une curiosité sur elle-même, un élan de retour collectif sur soi, un désir d'examen »[93].

L'absence exigée de spectateurs au sein des ateliers de jeu dramatique a pour exception les spectateurs enfants. C'est pourquoi Jean-Marie Valentin, dans sa notice sur « La pièce didactique » de Bertolt Brecht, rappelle que, dans l'histoire du théâtre, « il n'y a pas d'exemple connu d'une mise à l'écart complète d'une perception par un public, même réduit, de l'*actio dramatica* »[94]. Si l'on tient compte de la théorie d'E. Cormann, qu'il soit dans une position d'acteur ou de spectateur, l'enfant fait partie du même agencement collectif, du même cercle. Dans le cadre du jeu dramatique, il effectue même un va-et-vient entre ces deux positions (acteur et spectateur). L'enfant y est incité à verbaliser ce « désir d'examen » par l'adulte transmetteur. L'improvisation ou la représentation face aux autres enfants de l'atelier ainsi que les retours collectifs qui s'en suivent constituent un moment inévitable et primordial. Notons que « l'élan de retour collectif sur soi » dépendra de la posture du metteur en scène (dans le cas du théâtre jeune public) ou du *dramaticien* (dans le cas des ateliers de jeu dramatique). Ces transmetteurs peuvent se montrer plus ou moins enclins à chercher le juste équilibre afin d'investir l'espace liminal créé par le texte : espace d'injonction, d'orientation, de suggestion ou de discussion. C'est ici qu'intervient un nouveau critère de distinction entre les *transmetteurs* et les *médiateurs* : qu'ils soient créateurs, animateurs ou même accompagnateurs, les *transmetteurs* font partie intégrante de l'assemblée théâtrale, tandis que les *médiateurs* interviennent à la marge de cet agencement collectif. Plus encore, ils adoptent une posture surplombante qui tente de gérer les conditions de réunion de l'assemblée, soit dans une volonté d'intensifier les intentions du créateur, soit dans une volonté de les neutraliser.

[93] Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, collection « Essais », 2012, p.37.
[94] Jean-Marie Valentin, dans Bertold Brecht, Notice sur « La pièce didactique », *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, l'Arche, Bibliothèque de la Pléiade, 2000, p.1173.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

La réunion d'une telle assemblée théâtrale dans un espace-temps commun est étroitement liée à la notion de théâtre populaire. En effet, de Max Reinhardt et son « théâtre des cinq mille » à Firmin Gémier et son théâtre national ambulant, en passant par Georg Fuchs, l'utopie du théâtre populaire a sans cesse eu pour objectif la communion de toute une collectivité et la poursuite d'un modèle communicationnel efficace en son sein. Car, comme le souligne Enzo Cormann, « il n'est aucune assemblée qui tienne, sans le souci d'une langue commune et d'un protocole de communication. Pas d'assemblée sans authentique circulation de sens »[95]. Dans le cadre du théâtre pour enfants, la circulation de sens au sein de la communauté théâtrale représente un défi auquel les dramaturges du corpus n'ont pas été indifférents.

1.2. Vers un autre théâtre populaire.

1.2.1. Théâtre(s) populaire(s) dans l'Espagne des années 1960.

> « Le pur désir de développer notre art en conformité avec l'époque, pousse d'emblée notre théâtre de l'ère scientifique dans les faubourgs où, comme ouvert à tous les vents, il se tient à la disposition des larges masses de ceux qui produisent beaucoup et vivent difficilement, afin qu'ils puissent s'y divertir utilement de leurs grands problèmes. »[96]

Depuis la fin du XIXème siècle et le processus de rénovation des langages scéniques avec le théâtre réaliste, l'idée d'un théâtre populaire qui atteigne les publics défavorisés a été une préoccupation constante dans la plupart des pays européens. Toutefois, selon le contexte socioculturel et politique, il existe d'innombrables acceptions du terme « théâtre populaire » pouvant renvoyer à des poétiques opposées. À tel point qu'il est difficile d'éclaircir le terme en dehors de cas concrets que l'histoire a connus. En Espagne, on retrouve cette préoccupation chez Ramón del Valle-Inclán dans sa volonté de trouver un mode

[95] Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques,* op. cit., p.31.
[96] Bertolt Brecht, *Petit organon sur le théâtre* (1948), traduction de J. Tailleur, Paris, L'Arche Éditeur, 1978, p.34.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'expression artistique répondant aux nécessités de la société de masse, chez Federico García Lorca (La Barraca) et Alejandro Casona (Misiones pedagógicas), mais aussi dans le théâtre militant lié au mouvement ouvrier du début du XXème siècle. Réapparue après les années de répression féroce de l'immédiat après-guerre, la nécessité d'un théâtre social ouvert à un large public semble constituer une évidence pour le secteur critique de la profession théâtrale au début des années 1960, voire pour une partie des acteurs institutionnels :

> El teatro tiende, hoy por hoy, al espacio abierto. Podría decirse que pretende más sitio para albergar a más número de gentes. Porque, naturalmente, el teatro tiene una eminente función social Ŕquizá empequeñecida más que propiamente olvidadaŔ y presiente llegado su "mejor momento" ante el general acuerdo existente entre la mayoría de los habitantes del planeta acerca de que lo de hoy es "lo funcional", y lo que arrastra "lo social".[97]

Lors du 2ème congrès de l'AETIJ en 1969, la vice-présidente de l'association prenait acte de la transformation du concept de culture qu'avait entraînée l'évolution de la société. Elle en tirait la conclusion suivante : « ha pasado el tiempo de una cultura reservada a una élite y está naciendo una nueva cultura popular »[98]. Rappelons à cet égard le changement symptomatique d'appelation de la Direcciñn General de Cinematografia y Teatro, qui fut renommée Dirección general de Cultura Popular y Espectáculos à partir de 1968 sous la direction de Jaime Delgado[99]. Divisée en trois champs de compétences (action culturelle et du livre, théâtre et cinématographie), l'objectif de cette instance n'était autre que de « dar a la cultura popular la dignidad que esta faceta tan importante de la cultura de masas debe tener »[100]. En ce qui concerne le théâtre, elle rassemblait le Consejo superior de Teatro, la Junta de censura de obras teatrales, les directions des Teatros Nacionales ainsi que celles des Festivales de España. Les principes qui guidaient les initiatives de cette direction étaient semblables à ceux qui avaient guidé la création du Ministère des Affaires Culturelles français en 1959. Le décret fondateur de ce dernier lui donnait la « mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et

[97] Francisco Sitja, « Público y minorías », *Primer Acto*, n°25, julio 1961, p.1-2. Cité par Óscar Cornago Bernal, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos",* op. cit., p.565.
[98] María Dolores de Asís, « Los clásicos en un teatro para adolescentes », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, Madrid, Editorial Nacional, 1970, p.59.
[99] Decreto de 18 de enero de 1968, « por el que se reorganizaba en forma general el Ministerio de Información y Turismo».
[100] Citation tirée du bilan publié par la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos en 1972 : *Cultura popular y espectáculos en España. 1961-1971*, p.8

de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse »[101]. Formule étrangement similaire à la déclaration de principes de la DGCPE franquiste, qui revendiquait « la entrega al pueblo de [nuestro] patrimonio cultural, enriqueciéndolo con los legados de la cultura universal, a la vez que se le manifiestan también las realizaciones de la cultura contemporánea »[102].

Une préoccupation commune concernant le « théâtre populaire » semblerait poindre entre les institutions culturelles franquistes et les artistes issus des secteurs plus critiques, voire radicalement antifranquistes. Néanmoins, des divergences très nettes se dessinent concernant les modalités d'avènement d'un théâtre populaire[103]. Des artistes comme José Tamayo et José Luis Alonso Mañés – à la tête de la compagnie Lope de Vega et du Teatro María Guerrero respectivement – défendaient un théâtre intégrateur – ou « œcuménique », pour reprendre la terminologie de B. Hamidi-Kim – jouissant de l'appui moral et financier des autorités espagnoles. À l'instar de Jean Vilar et André Malraux, leur préoccupation pour un public populaire de masse se voyait reflétée dans une volonté de rendre accessible à tous le répertoire international à travers les langages scéniques modernes. Ainsi, loin des postures marxistes du réalisme social, José Tamayo offrait sa propre définition du théâtre populaire :

> Lo popular, en cualquier lugar del mundo, es la integraciñn absoluta […] de todos los elementos humanos, con típica caracterización espiritual y moral, que constituyen el conglomerado humano propio de una nación. Por ser así, no ha de representar forzosamente a un sector determinado de la población, y menos aún si lo determinan circunstancias económicas […] Teatro popular no quiere decir forzosamente, por lo tanto, teatro proletario.[104]

Face à cette tendance apparaissent des auteurs et des compagnies qui, comme ceux et celles du corpus, partent à la recherche de publics marginaux, essentiellement dans les quartiers prolétaires. Pour des raisons politiques évidentes, ces expériences théâtrales ne jouissaient pas des appuis institutionnels. Bien au contraire, leurs élans créatifs se voyaient la plupart du temps freinés par les multiples formes de censures (*censura previa*, interruption de tournées, saisies de matériel). C'est le cas par exemple d'Alfonso Sastre qui avait signé en 1950 avec José María de Quinto le *Manifiesto del Teatro de Agitación Social* (TAS) dans

[101]Décret n° 59-889 du 24 juillet 1959 portant sur l'organisation du ministère chargé des Affaires culturelles.
[102] Ministerio de Información y Turismo, *Cultura popular y espectáculos en España*, 1971, p.7.
[103] Pour le cas français, nous renvoyons à la catégorisation que développe Bérénice Hamidi Kim en introduction à son ouvrage *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, l'Entretemps, 2013. Elle distingue théâtre politique œcuménique (théâtre d'art-service public républicain), théâtre de refondation de la communauté théâtrale et politique et théâtre de lutte politique.
[104] José Tamayo, « El teatro español visto por un director », *Teatro*, n°5, 1953, p.34.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

lequel il défendait un théâtre d'intervention, détonateur de mouvements sociaux et instigateur de changement profonds dans la société espagnole[105]. La première conséquence de ce manifeste a été l'interdiction des spectacles du groupe. Ainsi la pièce *Escuadra hacia la muerte,* interprétée par le Teatro *Popular* Universitario (je souligne), est-elle interdite dès 1953. D'autres groupes se sont pour leur part assignés la tâche de re-politiser les œuvres de Bertolt Brecht, dont ils considéraient que le sens profond avait été trahi par le formalisme du théâtre intégrateur[106]. C'est le cas du collectif Gil Vicente qui a parcouru les zones périurbaines de Barcelone avec son adaptation de *L'exception et la règle* en 1961, ou de la compagnie indépendante Los Goliardos qui a cherché à rétablir la forte charge idéologique du théâtre brechtien avec sa mise en scène de *La noce des petits bourgeois* en 1970. La compagnie catalane l'Oliba avait quant à elle projeté d'adapter *l'Exception et la règl*e pour le jeune public en 1968, avant de suivre la préférence du traducteur Jordi Bordas et d'adapter *La vie de Galilée*, du même auteur, dont le livret sera sérieusement altéré par la censure. Il s'agissait pour ces artistes d'arracher à Brecht l'étiquette de « classique » que lui avait conférée le théâtre institutionnel, et ce afin de lui rendre sa force critique et subversive. Les controverses idéologiques et esthétiques autour des mises en scène de l'œuvre du dramaturge allemand n'ont pas constitué une exception espagnole. Rappelons que c'est la réception de Brecht dans les salles françaises qui avait conduit à la fracture au sein de la rédaction de la revue *Théâtre Populaire*.

Ce clivage autour du concept de théâtre populaire irradiait la totalité de la profession théâtrale, et non uniquement les auteurs et dramaturges. Ainsi une enquête menée auprès de plusieurs acteurs espagnols en 1974 met-elle au jour les fortes dissensions entre les membres de la profession. Les comédiens étaient entre autres interrogés sur leur conception du théâtre populaire. Certains, comme Luis Prendes, se rangeaient clairement derrière la position officielle intégratrice et civilisatrice[107]. Tandis que d'autres, comme Juan Margallo (futur collaborateur de Luis Matilla pour ses spectacles de théâtre pour enfants pendant la Transition), s'identifiaient aux postulats du théâtre comme outil de lutte politique, en lien

[105] Alfonso Sastre et José María de Quinto, *Manifiesto del Teatro de Agitación Social,* 1950. [En ligne : http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS_1950.pdf. Consulté le 04/10/2016.]
[106] Voir supra, p.36-37, sur la mise en scène de *Mère courage* par José Tamayo en 1966.
[107] Selon Luis Prendes, le théâtre populaire est « aquél a quien incumbe despertar las mentes al mundo de la cultura. Tarea […] que sñlo puede ser realizada con apoyomonetario ypropagandìstico del Estado », cité dans Miguel A. Medina, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976, p.224.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

direct avec les positions énoncées par les auteurs du réalisme social des décennies antérieures[108].

Dans le développement de la pensée et des pratiques liées au théâtre populaire après la Seconde Guerre Mondiale, il convient toutefois de souligner une différence entre les deux aires géographiques mentionnées : en Espagne, le processus politique de décentralisation théâtrale Ŕ qui a conduit en France à la création de centres dramatiques nationaux dans plusieurs villes de province et au développement du spectacle jeune public dans leurs murs Ŕ n'est resté qu'à l'état d'avant-projet à la suite de la pseudo-libéralisation de la vie culturelle initiée par Manuel Fraga. Si la recherche de nouveaux publics par les institutions théâtrales s'est faite davantage en faveur des jeunes générations que des classes populaires, c'est en raison de la crainte de voir le théâtre se convertir en support de prise de conscience politique pour la classe ouvrière. En outre, l'appui financier de l'État franquiste au théâtre pour enfants s'est cantonné à un nombre très réduit de compagnies dont le rayon d'action se réduisait aux provinces de Madrid et de Barcelone. Les éphémères campagnes de théâtre pour enfants organisées par l'AETIJ ainsi que l'introduction sporadique de spectacles jeune public dans les « Festivales de España »[109] n'ont quant à eux pas pu faire face à la concentration bicéphale de la vie théâtrale espagnole, exacerbée dans le secteur du jeune public. Malgré tout, en France comme en Espagne, le clivage autour de la notion de « théâtre populaire » s'est joué autour du même enjeu : celui de la composition de la communauté théâtrale et du rapport à l'État dans sa capacité Ŕ ou sa volonté Ŕ à ouvrir le théâtre à l'intégralité de sa population.

1.2.2. Théâtre populaire et jeune public

Plusieurs dramaturges du corpus ont associé leur engagement dans le théâtre pour enfants à leur conception du théâtre populaire. Dans leurs textes théoriques, ces auteurs définissent le théâtre jeune public comme le lieu de réunion des générations. On l'a vu, Alfonso Sastre théorise un décloisonnement entre le théâtre pour enfants, le théâtre d'enfants, le théâtre

[108] Pour Juan Margallo, alors jeune acteur, « deberíamos hablar de teatro de clase, y en este sentido [cree] que la clase dominante es la que impone « su » teatro », cité dans Miguel A. Medina, *op. cit*., 1976, p.254.

[109] L'intégration de pièces jeune public dans les « Festivales de España » s'est faite à la demande de l'AETIJ qui, dans les conclusions de son congrès de 1967, exigeait « el trato de favor al teatro infantil y juvenil, debiéndose crear una sección de este teatro dentro de los Festivales de España », *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968, p.18. Seules les compagnies déjà soutenues par les institutions (Los Títeres et le Teatro municipal infantil) auront l'occasion de s'y produire.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pour adultes et le théâtre d'adultes. Lauro Olmo et Pilar Enciso – qui avaient donné à leur compagnie le nom explicite et transparent de Teatro *Popular* Infantil – insistent eux aussi sur l'échange intergénérationnel que doit susciter le théâtre. Pour eux, l'espace mental qu'ouvre le spectacle doit non seulement se déployer au cours de la représentation, mais surtout après celle-ci, à travers le dialogue, la confrontation de points de vue entre l'enfant et l'éducateur. Aussi placent-ils ces mots dans la bouche de l'âne à la fin de la pièce *Asamblea general* : « Preguntadles a vuestros papas qué es lo que quiero decir. ¡Ellos lo saben! »[110]. Selon eux, si elle est vraiment réussie, une pièce de théâtre dite « pour enfants » s'adresse à tous les âges : « tanto por plástica como por pensamiento, en todas hay elementos suficientes para interesar no sólo a los niños, sino a los padres también, buscando como meta el diálogo entre padres e hijos »[111]. Pour eux, le théâtre doit avant tout être le support pour le développement d'une relation horizontale entre parents et enfants. Lauro Olmo ajoute que si les parents sont là pour répondre aux interrogations de leurs progénitures, ils sont aussi là « para que los niños les enseñen, les enseñen a comprender naturalmente »[112]. Le théâtre populaire, tel que le conçoit le couple madrilène, est à relier à la notion de théâtre de combat chère à Miguel Hernández pendant la période de la guerre civile et à Alfonso Sastre sous le franquisme. Cet aspect est perceptible dans l'épilogue de la pièce *Asamblea general*, au cours duquel le personnage principal incite les spectateurs à transposer la fable à leur univers social immédiat : « uniros todos y acudid a la asamblea general, y poniéndoos al lado de carboncito de cok, de la gatita y del burro, que soy yo, ya veréis como entre todos lograremos meter en el gran cubo de la basura a todos los monstruos »[113]. Cette fin illustre parfaitement l'urgence ressentie par Lauro Olmo en ce qui concerne la nécessité d'un « teatro combativo preocupado seriamente por los entuertos sociales »[114]. En pleine période de création de ses pièces pour enfants, sa préoccupation envers la problématique du théâtre populaire était à son comble. En 1963, il soulignait la nécessité qu'il éprouvait en ces termes : « urge la creación de un teatro popular para la plaza pública y con un espectador necesario: el espectador colectivo. En nuestra época ya no se habla de salvación individual, sino de la salvación colectiva »[115].

[110] Lauro Olmo et Pilar Enciso, *Asamblea general*, version conservée à l'AGA dans les archives de la Junta de censura teatral, boîte 73/9572, rapport n°328/66.
[111] Lauro Olmo et Pilar Enciso, *Teatro infantil*, Madrid, Escelicer, 1969, p.5.
[112] Lauro Olmo, « ¡Y Pum! », *Primer Acto*, n°71, 1965, p.31.
[113] Première version de la pièce présentée à la Junta de censura le 5 décembre 1966 parla compagnie « Justo Alonso » pour une représentation au Teatro Marquina de Madrid sous la direction d'Italo Ricardi (AGA, 73/9572, rapport n°328/66.
[114] Francisco Jover, « Entrevista con Lauro Olmo », *Yorick*, n°2, abril 1965, p.8
[115] Lauro Olmo, « Teatro español, teatro popular », *Primer Acto*, n°41, 1963, p.20.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Dans un article intitulé « ¿Y un teatro salvaje? », Alfonso Sastre dénonçait pour sa part l'assimilation de formes de théâtre populaire par des États plus ou moins libéraux et des municipalités plus ou moins progressistes. Il envisageait la réalisation d'un théâtre « no legal, guerrillero frente al teatro convencional […] que viene siendo asimilado, hasta en sus expresiones más inconformistas durante los últimos años »[116]. Parmi ces « expresiones más inconformistas » assimilées par le pouvoir, on peut compter les mises en scène d'œuvres brechtiennes récupérées par les institutions théâtrales franquistes. Pour lui, la connexion sociale directe entre l'œuvre et le public qu'exigerait un véritable théâtre populaire devait passer par « la supresión de la mediación administrativa y mercantil»[117], c'est-à-dire par la suppression du geste prosaïque de la médiation – forcément répresseur car provenant du pouvoir politique ou économique – au profit du geste créateur de la transmission. À l'opposé d'Alfonso Sastre, Carlos Muñiz, dramaturge issu du réalisme social mais aux positions ambivalentes vis-à-vis du pouvoir franquiste, appelait à « un aumento de la subvención oficial […] para popularizar el teatro »[118].

On constate donc que des dissensions émergent au sein même du secteur critique de la profession théâtrale. Non seulement concernant les moyens à mettre en œuvre pour rentrer en contact avec un large public, mais aussi en ce qui concerne les objectifs idéologiques qui sous-tendent un tel projet de théâtre populaire. À l'idée d'un théâtre intégrateur acceptant volontiers, voire exigeant l'appui institutionnel, fait face un théâtre dialectique inspiré par les mouvements contestataires et en opposition frontale avec l'État et sa politique culturelle.

Luis Matilla esquisse une pensée similaire à celle d'Alfonso Sastre dans un article de la même année modestement intitulé « Desordenadas notas ». Il vise directement les partisans d'un théâtre populaire œcuménique et consensuel lorsqu'il s'insurge contre le fait qu'ils puissent « dogmatizar sobre el teatro popular, intentando convencernos de que se encuentran en posesión de la verdad gracias al contacto que mantuvieron con el pueblo desde su mesa de despacho »[119]. C'est précisément l'année de la rédaction de sa première pièce pour enfants – *El hombre de las cien manos* (1967) – que Luis Matilla rend compte de ses réflexions sur le théâtre populaire. S'il ne mentionne pas explicitement le jeune public dans son article, cette synchronie – que l'on retrouve chez la plupart des dramaturges du corpus – invite à voir dans ses déclarations une allusion au public d'enfants, public *populaire* par

[116] Alfonso Sastre, « ¿Y un teatro salvaje? », *Primer Acto*, n°123-124, 1970, p.15.
[117] *Idem,* p.18
[118] Carlos Muñiz, « El teatro y los niños », *op.cit*.
[119] Luis Matilla, « Unas desordenadas notas », *Primer acto*, n°123-124, 1970, p.73-74.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

excellence, auquel il venait de s'intéresser. Hypothèse étayée par la conclusion de l'auteur, qui ouvre son article sur la nécessité « de ir en busca del público del futuro allí donde se encuentre »[120]. Quelques années plus tard, le dramaturge catalan Josep Maria Benet i Jornet, auteur de la pièce pour enfants *Supertot*, effectue le même rapprochement entre théâtre populaire et théâtre jeune public. Dans son introduction à l'édition de sa pièce en 1976, il définit son entreprise comme une « iniciació a un cert tipus de teatre popular, apte per tots els públics »[121] et imprégnée de ses inquiétudes sociopolitiques.

Óscar Cornago Bernal a déjà souligné l'importance du jeune public dans la construction du discours sur le théâtre populaire en Espagne :

> Entre los públicos marginales cuya integración constituía objetivos prioritarios para el teatro popular, figuraban no sólo los sectores proletarios, sino otro colectivo cuya recuperación ha constituido una de las constantes reivindicaciones del teatro renovador del siglo XX: los públicos infantiles.[122]

On constate donc que le rapport entre théâtre populaire et théâtre jeune public a déjà été identifié aussi bien par les artistes que par les chercheurs. Les circonstances historiques, les différents enjeux politiques et idéologiques qui ont présidé à la récupération de ce public dans le panorama théâtral espagnol des années 1960 et 1970 n'ont en revanche pas fait l'objet d'une analyse attentive. Par exemple, lorsqu'il rapproche théâtre populaire et théâtre jeune public, O. Cornago Bernal fait uniquement référence au théâtre institutionnel de la Sección Femenina soutenu par le MIT et aux cycles de la revue *Cavall Fort* à Barcelone. Aucune mention n'est faite de la profonde opposition entre un théâtre institutionnel paternaliste et intégrateur et les dramaturges partisans d'un théâtre pour enfants ne faisant pas fi des clivages sociaux de la société espagnole.

1.2.3. Un théâtre populaire intégrateur et paternaliste.

À travers ses institutions théâtrales et culturelles, l'État franquiste a développé un zèle particulier dans le développement d'un théâtre intégrateur, emprunt de paternalisme et parfaitement adapté à la société hiérarchisée et autoritaire d'alors. Le terme « populaire » est

[120] *Idem*, p.74.
[121] Josep María Benet i Jornet, *Supertot i Taller de Fantasia*, Educació62, 1976.
[122] Óscar Cornago Bernal, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos"*, op. cit., p.627.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

présent dès les premières formulations établissant le champ d'action et les objectifs de la propagande franquiste à la fin de la Guerre Civile. Le théâtre est rapidement perçu comme un art puissant, dont la capacité à toucher un large public populaire en ferait un outil non négligeable de diffusion de l'idéologie des vainqueurs auprès des jeunes spectateurs. Dans un article de 1939, Cristñbal de Castro voyait dans l'utilisation des classiques du Siècle d'Or par le Teatro de FET y de las JONS une façon efficace « de adecentar las costumbres y elevar la moral del pueblo por medio de su instrumento más popular: el teatro »[123]. Cette mission civilisatrice Ŕ voire purificatrice Ŕ d'un théâtre dit « populaire » se trouvait *a fortiori* exacerbée dans le théâtre à destination des enfants espagnols, garants de la pérennité des valeurs du nouveau régime.

La préoccupation de l'État franquiste envers « lo popular » revêt une nouvelle dimension à partir des années 1960. Le théâtre n'y est plus conçu comme simple outil au service d'une propagande justifiée par la mission de purification idéologique et d'éducation du peuple dans les valeurs de « l'Espagne éternelle ». La notion de culture populaire se décharge de son idéologie fasciste pour s'aligner sur des conceptions plus proches de celles des démocraties occidentales. C'est l'accès de tous à la culture qui est dès lors revendiqué. Plus qu'un profond désir de démocratisation culturelle de la part du régime, il s'agit plutôt de s'adapter aux évolutions économiques et sociales d'une société espagnole dont la demande en activités culturelles ne cessait de croître. C'est dans cette lignée que sont créés les Festivales de España en 1953 afin que « las manifestaciones artísticas alcancen el mayor número de lugares en España »[124]. Ce n'est toutefois qu'entre 1962 et 1969 qu'ils connaîtront leur apogée. Dans le discours des institutions justifiant une telle entreprise de médiation Ŕ le Ministerio de Información y Turismo et la DGCPE Ŕ le théâtre est conçu comme « un eficaz instumento de cultura cuando se pone en contacto con el pueblo »[125]. Le théâtre comme outil de propagande idéologique et morale a laissé le pas à une idée abstraite du concept de culture visant à rassembler et pacifier la société. Par le biais de ces festivals d'envergure déployés sur tout le territoire, le MIT se donnait pour objectif de répondre aux exigences de la culture de masse. Dans le cas du théâtre, cela se reflète dans la programmation de classiques du Siècle d'Or, de comédies contemporaines et de formes populaires (zarzuela, pièces et danses folkloriques…) à grands renforts de dispositifs

[123] Cristóbal de Castro, « La dignificación escénica. Teatro Nacional de Falange. Orígenes, propósitos, realización», *Arriba*, 22/05/1939, p.8.
[124] Cité par Lola Santa-Cruz dans « Festivales de España: una mancha de color en la España gris », dans *Historia de los Teatros Nacionales*, Andrés Peláez (dir.), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, p.192.
[125] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

scéniques modernes[126]. Dans ces programmations, le souci récréatif et spectaculaire prévalait sur celui du contenu effectif des œuvres.

Juan Antonio Ríos Carratalá décrit de façon particulièrement convaincante la façon dont se met en place, dès les années 1950, « una cultura de la felicidad » dans l'Espagne franquiste. Si son analyse se centre essentiellement sur le cinéma, il mentionne aussi un certain nombre de dramaturges ayant contribué à l'« adormecimiento propiciado por el régimen como táctica desmovilizadora »[127]. Il analyse le passage d'un système culturel de propagande à une culture de l'évasion d'autant plus efficace qu'imperceptible du fait du haut degré de créativité et d'intelligence des artistes y ayant participé « por convicción o conveniencia »[128]. L'objectif était la construction d'une culture artistique dénuée de toute conflictualité idéologique apparente et taisant les clivages de ce « public populaire » si souvent évoqué par les institutions. Bien que ce théâtre d'union et d'effacement des clivages de classes n'ait pas été théorisé de façon explicite, on retrouve sa trace dans les orientations prises par le théâtre officiel et commercial.

Base de l'« escapismo » de l'immédiat après-guerre, les comédies et mélodrames des auteurs proches du régime[129] partageront peu à peu l'affiche avec des pièces issues du répertoire international. Selon José Monleñn l'« escapismo » célébrait la rupture profonde entre le théâtre et la réalité espagnole afin de maintenir le spectateur à bonne distance des questions idéologiques, mais surtout pour « asumir, explicar y dominar, moral e intelectualmente, la realidad intrahistórica rebelada »[130]. C'est Jacinto Benavente, dramaturge ayant su se faire accepter puis apprécier par le régime, qui offre, sans le vouloir, la définition la plus lucide de l'« escapismo » :

> Huí de lo dramático, porque bastantes angustias sufre ya el mundo para entenebrecerle con tragedias de invención, a las que da ciento y raya a la realidad. Por eso prefiero divertir y distraer al público con comedias ligeras y comedietas, que, como me reprochan mis detractores, son deliberadamente frívolas y triviales.[131]

[126] Pour une liste exhaustive des pièces mises en scène, voir Enrique de la Hoz, « El teatro en los Festivales de España », *Panorama del teatro en España*, Editora Nacional, Madrid, 1973, p.143-152.
[127] Juan Antonio Ríos Carratalá, *Usted puede ser feliz*, Editorial Planeta, S.A., Ariel, 2013, p.15.
[128] *Ibid*.
[129] Nous pensons ici à la « comedia de evasión » d'Adolfo Torrado, au conservatisme offensif des comédies d'Antonio Muðoz Seca ou au sentimentalisme *costumbrista* des frères Alvarez Quintero. Esthétiques auxquelles peuvent être associées les pièces tardives de Jacinto Benavente.
[130] José Monleón, *Treinta años de teatro de derecha*, op. cit., p.115.
[131] Cité par Fernando Martín Iniesta dans « El teatro de la postguerra y el compromiso realista », *Creación escénica y sociedad española*, dir. Mariano de Paco, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, p.13.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

À partir de la fin des années 1950, la vie culturelle rentre dans une période que d'aucuns nommeront « ouverture », insufflée par un vent de libéralisation lié à l'ascension des technocrates de l'Opus Dei, et dont le paroxysme est souvent associé à la *Ley de Prensa e Imprenta* (1966) de Fraga Iribarne. Pour le secteur théâtral, certains voient dans la loi de censure de 1963 un reflet de cette pseudo-ouverture. Cette interprétation hâtive a cependant été pondérée dans plusieurs travaux, que ce soit dans le champ des études théâtrales[132] ou celui plus vaste de l'analyse de l'évolution politique et socio-économique du franquisme[133]. Certes, ladite ouverture de façade a eu pour manifestation l'accueil sur les scènes espagnoles d'auteurs contemporains étrangers auparavant interdits. Ainsi les spectateurs espagnols auront-ils l'occasion de voir des mises en scène de pièces de Jean-Paul Sartre, Bertolt Brecht, Peter Weiss à partir des années 1960. Mais ce sont deux arguments bien précis qui ont convaincu le régime de laisser pénétrer ce théâtre subversif en Espagne : d'une part, la renommée internationale des auteurs comme moyen efficace de restaurer son image auprès des puissances démocratiques occidentales et, d'autre part, la distance de l'univers référentiel des pièces les rendant a priori inoffensives aux yeux des autorités[134]. Evènement symptomatique de cette instrumentalisation : lorsqu'en 1968 Peter Weiss lui-même s'opposa à la représentation de *Marat-Sade* en signe de protestation contre la répression franquiste, les autorités espagnoles firent pression sur Adolfo Marsillach pour qu'il brave le véto de l'auteur et poursuive les représentations. Comme le souligne Berta Muñoz à propos de l'attitude des médiateurs franquistes vis-à-vis des œuvres d'exilés républicains comme Max Aub et Rafael Alberti, « la importancia que el régimen de Franco concedía al teatro como instrumento político se refleja no sólo en su resistencia a la representación de ciertas obras, sino también en la utilización de otras »[135]. Cette observation vaut aussi pour l'instrumentalisation des auteurs étrangers et pour l'utilisation de la comédie *escapista* dans les théâtres officiels et commerciaux.

Si les œuvres des auteurs étrangers aux influences marxistes ne semblaient pas inquiéter les censeurs du régime, c'est aussi car ces derniers se sont attachés à ne pas laisser leurs représentations se transformer en évènements « populaires », au sens de massif et accessible

[132] Berta Muñoz Cáliz, *El teatro crítico durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.
[133] Enrique Moradiellos, *La España de Franco, (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000.
[134] Par exemple, les adaptations de poèmes de Brecht par Lauro Olmo sous le titre *Yo, Bertolt Brecht* furent autorisées sous prétexte que « su franca significación germana y anti-nazi los hacen absolutamente inocuos en España y en nuestros tiempos ». Cité par Berta Muñoz Cáliz, dans *El teatro crítico español visto por sus censores*, op. cit., p.123.
[135] *Ibid.,* p.118.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

à toutes les classes, indépendamment de leur capital culturel, économique et social. La majeure partie des représentations de ces pièces était cantonnée aux « teatros de cámara y ensayo », et donc soumise aux limitations économiques et de diffusion propres à ce type de salles. La convocation du public par envoi postal, la restriction à la « sesión única » ainsi que la programmation à des horaires inhabituels en faisaient des salles uniquement accessibles à un public minoritaire et au capital culturel élevé. Ces conditions de représentation réduisaient considérablement l'impact des pièces sur la société espagnole.

Cette pratique censoriale insidieuse soulève un paradoxe évident : l'avènement d'un théâtre populaire appuyé par les institutions passait par la neutralisation des dramaturgies plus critiques qui affichaient pourtant comme principal objectif le contact avec le public populaire. En réalité, il s'agissait pour le régime de marquer une séparation nette entre un théâtre populaire dénué de tout contenu critique, adressé prioritairement aux classes moyennes, et un théâtre « intellectuel » ouvert qu'à une minorité. En témoigne l'avis du censeur Montes Agudo sur *Escuadra hacia la muerte* d'Alfonso Sastre. Après avoir vanté les mérites de la pièce, le censeur signalait qu'elle ne devait pas être représentée « ante públicos propensos a dudas y extravíos ideológicos »[136], autrement dit issus des classes défavorisées et susceptibles d'y percevoir une parabole sur la société qui les opprimait. Il concluait en définissant l'œuvre de d'A. Sastre comme « una experiencia sofisticada, cerebral, con poco tino popular », et suggérait pour cette raison qu'elle soit représentée uniquement en « sesión de cámara ». Cette opposition entre théâtre « populaire » et théâtre « sophistiqué » dévoile l'enjeu réel qui se cachait derrière les discours institutionnels et censoriaux : autoriser les dramaturgies dissidentes espagnoles et européennes pour mieux les neutraliser en les réservant à un public constitué par une élite culturelle urbaine.

Malgré leur vocation intrinsèquement « populaire », les auteurs issus du réalisme social et du théâtre indépendant n'ont cessé d'être cantonnés à des circuits très restreints. Puisque la censure leur imposait constamment des conditions très restrictives, leurs pièces se retrouvaient dans la situation paradoxale de n'être représentées qu'en sessions uniques ou lors de festivals minoritaires dont le public était composé presque exclusivement de professionnels du théâtre. Ainsi le régime est-il parvenu à avorter, voire à trahir le projet éthique et esthétique de ces dramaturges en les limitant à un phénomène minoritaire et apparemment élitiste.

[136] AGA, 73/9057, dossier n° 94/53.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Nous le verrons, le théâtre pour enfants a lui aussi souffert de cette « neutralisation par l'autorisation » à partir des années 1960[137], mais à travers des procédés censoriaux sensiblement différents. Toutefois, même si les modalités de la neutralisation par la censure n'ont pas été les mêmes, les fondements idéologiques et esthétiques qui y ont présidé émanaient d'une conception analogue du rôle du théâtre dans la société espagnole.

1.2.4. Pour une douce ignorance

La censure théâtrale, instrument infantilisant par excellence, s'est donc accompagnée – et ce jusqu'à la mort du dictateur – d'une négation constante de la réalité sociale et des clivages de la société espagnole au profit du formalisme et de la frivolité écrasants d'un théâtre qui n'avait de « populaire » que sa volonté d'accueillir un public de plus en plus massif issu des classes moyennes. Les caractéristiques artistiques et philosophiques du théâtre dominant visaient à maintenir le spectateur dans une posture infantilisante marquée par le sceau de l'ignorance et du consensus.

Álvaro de Laiglesia – auteur de comédies, directeur de *La Codorniz* et ancien volontaire au sein de la Divisón Azul – offre des clés pour saisir le lien qui s'établit entre théâtre intégrateur et infantilisme sous le franquisme. Dans un article où il rejetait fermement l'esthétique existentialiste, ce représentant de l'« escapismo » le plus décomplexé invectivait les artistes qui « destroza[n] sus sesos tratando de resolver grandes porqués »[138]. Pour lui, la dimension existentielle et politique de certaines œuvres n'était qu'un frein au bonheur et à l'évasion que devait susciter l'art. Le point de départ de son activité créatrice se trouve dans l'intime conviction selon laquelle « el hombre es solo feliz cuando es niño, porque lo ignora todo, y aboga por una humanidad-niña inocente y de ojos cándidos que respete y admire la belleza de los secretos que se guardan detrás de las puertas infinitas »[139]. C'est vers un sophisme singulier que nous dirige l'auteur : l'enfant est heureux car ignorant, l'art doit servir au bonheur des hommes, donc l'art doit maintenir l'homme dans l'ignorance. Du point de vue du spectateur, il défend une posture contemplative qui doit se limiter à « darle cuerda [al corazón] de placeres sencillos […] y a engrasarlo con optimismo para que

[137] Voir infra, « Théâtre jeune public et censure », p.139-157.
[138] Álvaro de Laiglesia, « No a existencialismo », *La Codorniz*, n°309, 12 de junio de 1947.
[139] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

los ácidos no lo corroan »[140]. On retrouve une vision similaire chez Carmen Conde, auteure catholique et franquiste qui signera une série de pièces jeune public pour la maison d'édition Doncel en 1961[141]. Dans sa critique du roman *Nada* de Carmen Laforet, Carmen Conde se demandait « pourquoi ces jeunes romanciers préfèrent-ils ce qui est pourri, répugnant, puant, infra-humain, détestable, infiniment inférieur, à ce qui est créatif, lumineux, beau ? »[142]. Pour des écrivains comme Álvaro de Laiglesia ou Carmen Conde, l'art doit donc refuser toute référence à une réalité angoissante, et même à toute réflexion d'ordre philosophique, sans quoi il ne peut toucher le spectateur. On comprend facilement à quel point une telle fuite en avant, une telle négation de la pensée dans l'art ne pouvait que faire l'affaire d'un pouvoir politique basé sur l'oppression et l'absence de libertés.

Une telle pensée est reflétée dans le champ du théâtre jeune public à partir de la fin des années 1950, où une évolution semblable à l'« escapismo » se dessine. Même si l'on observe une persistance des théories liées au théâtre civilisateur et intégrateur au sein de l'AETIJ, celles-ci s'adaptent davantage aux conceptions et pratiques qui se développent dans les autres pays européens[143]. Parallèlement, le théâtre de propagande du Teatro de FET y de las JONS laisse place à un théâtre d'art basé sur les mises en scène de succès éditoriaux et audiovisuels étrangers[144]. Aux comédies pour adultes déconnectées des réalités sociales et politiques fait écho un théâtre pour enfants lui aussi en rupture avec l'environnement social des jeunes espagnols. Ce qui prévaut dans les deux cas, c'est une simplicité et une naïveté séduisantes dans la communication avec le public. Au comique de situation emportant facilement les joies du public des théâtres commerciaux répond une utilisation des topiques de la culture de masse nationale et internationale dans le théâtre pour enfants institutionnel. En employant de grands moyens matériels et humains dans la compagnie Los Títeres (Teatro Nacional de Juventudes), le MIT cherche bel et bien à séduire le jeune public espagnol. En témoignent les enquêtes réalisées par la Sección Femenina auprès des enfants ayant assisté aux représentations de la compagnie. Celles-ci visaient à collecter les

[140] *Ibid*.
[141] Carmen Conde, *A la estrella por la cometa*, Madrid, Doncel « La ballena alegre », 1961.
[142] Cité par Jordi Bonells dans *Dictionnaire des littératures hispaniques : Espagne et Amérique latine*, « Carmen Laforet », Paris, Robert Laffont, 2009, p.764.
[143] En 1969, dans son discours de clôture du congrès de l'AETIJ, le *director general de enseñanza media y profesional* rappelait la valeur civilisatrice du théâtre en convoquant le modèle grec, si cher aux partisans d'un théâtre œcuménique : « En la esencia misma del fenñmeno teatral está su valor educativo. Si nos remontamos a las fuentes, para el pueblo griego fue un medio de expresión popular, y de escuela popular para las buenas costumbres. », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, Madrid, Editorial Nacional, 1970, p.117.
[144] Entre 1959 et 1965, la troupe « Los Títeres » présente des adaptations scéniques de *Peter Pan*, *Le Petit Prince*, *Le Magicien d'Oz*, *Pierre et le Loup*, *Pinocchio, L'île au trésor, L'oiseau bleu.*

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

impressions et jugements des spectateurs sur le spectacle auquel ils venaient d'assister. Il était entre autre demandé aux enfants quels titres ils auraient aimé voir représentés par la compagnie à l'avenir. Les réponses ne faisaient que conforter les médiateurs dans leurs choix artistiques teintés de traditionalisme, puisque « las obras que estos niños querrían ver en un escenario [eran], en su mayoría, las mismas que hac[ía] cincuenta años hubiesen propuesto sus abuelos »[145]. Autrement dit, le terme « populaire » est appréhendé ici dans son acception « populiste » de ce qui plaît *immédiatement* et *innocemment*, sans s'embarrasser d'une quelconque réflexion philosophique ou méta-théâtral sous-jacente. Il est aussi compris presque au sens folklorique – « lo que es estimado, o al menos conocido por el público en general »[146] –, au détriment de la dimension sociale de l'adjectif renvoyant à « lo que está al alcance de la gente con menos recursos económicos o con menos desarrollo cultural »[147]. Élément révélateur de cette mutilation du concept de théâtre populaire : d'après un recensement de 1967, seul 4,4% des enfants ayant assisté aux représentations de la compagnie officielle Los Títeres étaient issus de quartiers populaires madrilènes[148].

Une telle interprétation du théâtre populaire, conçu comme art « facile » anticipant les désirs du public, saisissant et saisissable instantanément, sans épaisseur temporelle ni conceptuelle, renvoie à une démarche infantilisante en ce qu'elle sous-estime la capacité d'adaptation du public concerné et cherche à l'attraper par la délectation visuelle et le rire irraisonné.

Cette idée du terme populaire trouve son pendant dans la définition que propose Juan Cervera, dramaturge et chercheur spécialisé dans le théâtre jeune public, dans un des premiers ouvrages universitaires sur le théâtre pour enfants. Il y dénonce les tentatives de théâtre populaire guidées par des velléités révolutionnaires conduisant selon lui à une instrumentalisation des mythes et histoires populaires. Cette « interprétation partisane » de la culture populaire constituerait selon lui un frein à l'adhésion du public. Face à cette tendance – qu'il attribue à plusieurs auteurs du corpus – il estime nécessaire le respect de plusieurs valeurs fondamentales pour atteindre la communication avec un large public populaire : « la claridad, la identificación con el espíritu del pueblo y la simpatía con que se miran estos personajes o estos temas »[149]. Même si les termes « claridad », « espíritu del pueblo » et

[145] Felisa Sastre, « Los Títeres, Teatro Nacional de Juventudes », *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967),* op. cit., p.197.
[146] RAE [en ligne : http://dle.rae.es/?id=Tfbc80Q], consulté le 18/10/2016.
[147] *Idem*.
[148] Felisa Sastre, « Los Títeres, Teatro Nacional de Juventudes », *op. cit*., p.200.
[149] Juan Cervera et Antonio Guirau, *Teatro y educación*, op.cit., p.47.

« simpatía » incitent sans trop de risque à le rattacher à une vision intégratrice et paternaliste, notons que l'auteur n'offre aucune définition précise de ce qu'il entend par « pueblo », ce qui n'est pas sans conséquence sur la difficulté à cerner sa pensée. Il apporte toutefois un éclaircissement plus loin dans son analyse. Il tente d'y démontrer que la communion avec le public peut s'effectuer avec facilité à travers l'utilisation du patrimoine culturel « del pueblo » et des traditions folkloriques. Et de conclure que si une telle adhésion se produit avec un public adulte, « la comunión con un público infantil o juvenil ha de ser también forzosamente fácil»[150]. Autrement dit, l'infantilisation du public ayant fait ses preuves dans le développement d'un théâtre de masse, il estime superflu d'étayer son efficacité auprès du jeune public.

Une fois encore, c'est la notion de patrimoine commun intégrateur qui sert de base à la théorisation d'un théâtre populaire dont les contours idéologiques peinent à s'émanciper des intérêts du pouvoir en place. En outre, la facilité évoquée dans la communication avec le public et son acceptation de l'œuvre rejoint la pratique du théâtre institutionnel visant à vider le théâtre de sa dimension politico-philosophique. À l'instar des médiateurs franquistes, Juan Cervera cherche à préserver la zone de confort du spectateur, la satisfaction de désirs liés à des habitudes lectorales et spectatorielles elles-mêmes imposées par un modèle éducatif et culturel hégémonique. On retrouve ici des traits communs avec le débat entre Miguel Romero Esteo et Mariano Anós sur leurs conceptions respectives du théâtre populaire en 1974. Face à la posture formaliste de Romero Esteo qui, comme Juan Cervera, défendait une utilisation de « la sensibilidad del pueblo, sus materiales, su lenguaje »[151], Mariano Anós, dont la position se rapproche des auteurs du corpus, défendait un théâtre populaire basé sur une analyse de la réalité du spectateur dans une perspective dialectique visant à son émancipation.

La question de la zone de confort n'a pas uniquement trait au contenu des pièces présentées, mais aussi aux modalités de leur diffusion dans la cité et à l'espace théâtral dans lequel elles s'insèrent. Face à cette commodité, qui concerne aussi bien le spectateur que l'artiste fuyant la prise de risque et l'expérimentation afin de s'assurer l'adhésion du public, on assiste au même moment à la recherche de dramaturgies innovantes en direction de l'enfance. La volonté de rupture avec l'esthétique théâtrale dominante a conduit les dramaturges de notre corpus à explorer de nouvelles formes de communication entre la

[150] *Ibid*.
[151] Miguel Romero Esteo, « El lenguaje popular », *Pipirijaina*, n°1, mars 1974, p.5-11.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

scène et le public, toujours en lien avec l'idée qu'ils se faisaient d'un théâtre populaire. C'est alors la question de l'espace théâtral qui s'est imposée à eux. Aussi bien dans leurs textes théoriques que dans leurs pratiques artistiques les auteurs issus du réalisme social et du théâtre indépendant ont affiché une volonté de rompre avec le modèle dominant du théâtre à l'italienne.

1.2.5. Espace théâtral et théâtre populaire

Loren Kruger a montré le rôle que jouent les caractéristiques du lieu de représentation dans la reconnaissance culturelle du théâtre et de l'art en général (musées, salles de concert…)[152]. Ajoutons que la nature de ce lieu est, quant à elle, révélatrice de la valeur octroyée au théâtre par les artistes et médiateurs : *espace public* pour *service public*, espace marginal pour théâtre de lutte, lieu de confort pour divertissement, ou encore espace contrôlé pour théâtre instrumentalisé.

En Espagne, l'intérêt des institutions pour le développement d'un théâtre populaire intégrateur et consensuel est passé par une valorisation institutionnelle du théâtre pour enfants. De telle façon que cette pratique artistique est rapidement devenue une forme à travers laquelle le prestige du théâtre national pouvait être reconnu et mis en valeur. Tout comme les autres formes spectaculaires « populaires », le théâtre jeune public a fait l'objet de préoccupations constantes quant à sa diffusion sur le territoire espagnol. À Madrid et Barcelone, cette diffusion passait par la concession d'espaces théâtraux importants (Teatro Español et Teatro María Guerrero à Madrid, Teatro Romea à Barcelone) qui puissent permettre une rénovation de l'image du théâtre jeune public en lui donnant ses lettres de noblesse et en le mettant au niveau du théâtre « pour adultes ». Cette préoccupation concernant la légitimation du théâtre pour enfant par le lieu de diffusion est apparue dès le début des années 1960 avec l'attribution du Teatro Marìa Guerrero pour les représentations de la compagnie Los Títeres en 1962. En revanche, dans les villes et régions ne disposant

[152]Loren Kruger, *The National Stage: theater and cultural legitimation in England, France and America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p. 12.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pas de salles équipées, les spectacles des campagnes de théâtre jeune public promus par l'AETIJ étaient donnés dans des écoles, des « salones de actos » ou des centres de soin[153], ce qui ne faisait qu'accentuer les disparités liées à la concentration des troupes professionnelles à Madrid et Barcelone.

Cette valorisation par l'espace théâtral illustre la volonté d'avènement d'un théâtre intégrateur inspiré du modèle français défendu par Jean Vilar et André Malraux. La nécessité de disposer d'un espace reconnu et institué pour un art digne était relayée par la plupart des intervenants au sein des congrès de l'AETIJ. Esteve Albert, lors du second congrès de l'association, transmettait sa réflexion sur le róle de l'espace théâtral dans la diffusion et la qualité du théâtre pour enfants. Le développement de ce champ de la création exigeait selon lui de permettre aux compagnies de se produire dans des salles « dotadas de todos los elementos de los demás escenarios profesionales, para que el niño tenga la sensación de que no se le relega al cuarto de los trastos »[154]. Il liait à cette injonction la création impérative d'une compagnie professionnelle exclusivement dédiée aux créations pour enfants dans les capitales de chaque province espagnole, là où le pays n'en comptait que trois : deux à Madrid (Los Títeres et le Teatro Municipal Infantil) et une à Barcelone (Los Títeres de Barcelone). Ces velléités de décentralisation théâtrales ne sont restées qu'à l'état d'avant-projets, esquissés de manière très théorique. De tels discours permettent toutefois de cerner l'idéologie qui dominait parmi les professionnels en lien avec les institutions théâtrales espagnoles d'alors.

D'autre part, la référence au système théâtral grec et au théâtre du Siècle d'Or, anachroniquement appréhendés comme vecteur d'unité nationale, est une antienne qui revient souvent lors des congrès de l'AETIJ[155]. La réunion de toute la société au sein d'un même espace théâtral est un modèle dont cherchent à s'inspirer les membres de l'association. Ainsi Amparo Reyes salue-t-elle le travail des « educadores » en Grèce antique, dont la réussite « consistiñ en lograr que la juventud participara […] en estas manifestaciones [teatrales] que eran acontecimientos festivos de la propia ciudad, de la propia patria y de la civilización y que justamente en estas circunstancias en el niño fuera

[153] Archives de l'AETIJ : dossier réunissant les documents relatifs à la 3ème assemblée générale de mars 1970. Témoignage de Ángeles Rubio-Argüelles sur sa tournée en Andalousie à l'occasion de la 1ère campagne nationale.

[154] Esteve Albert, « Condiciones indispensables para abrir un cauce eficaz », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, Madrid, op. cit., p.91.

[155] En témoignent, au-delà des nombreuses réflexions menées à l'intérieur des communications portant sur des sujets différents, les titres des communications d'Alejandro Ulloa (« La actualidad de los clásicos », Congrès III, 1971) et de María Dolores de Asís (« Los clásicos en un teatro para adolescentes », Congrès II, 1969).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

educándose el hombre y el ciudadano »[156]. Le modèle grec était aussi convoqué à l'occasion des « Festivales de España », au sein desquels étaient organisés de grandes représentations à l'air libre dans de nombreuses villes de provinces par la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

Parallèlement à cette ouverture vers le théâtre œcuménique à l'aire libre persiste une pensée qui tend à défendre le modèle spatial à l'italienne, et ce de façon constante tout au long de la période étudiée. En 1973, c'est en associant de façon anachronique théâtre classique et théâtre à l'italienne que la secrétaire du Gabinete de Estudios de l'AETIJ cherchait à défendre l'idée selon laquelle « es indudable que el teatro clásico, a la italiana, y los clásicos seguirán teniendo vigencia »[157]. Or, ce type d'espace théâtral ne correspondait ni au modèle grec, ni au théâtre du siècle d'Or, ni au théâtre élisabéthain, qui étaient pourtant les trois modèles dont la transmission était prônée par l'AETIJ. Marìa Dolores Poveda établissait une distinction entre deux « espacios » : celui des « classiques », appartenant selon elle au champ de la littérature et devant être transmis dans des salles à l'italienne, et celui des « nuevas corrientes », qu'elle insérait dans la catégorie « expresión dinámica », ne jouissant pas du statut d'œuvre d'art à proprement parler et pouvant être représentées à l'aire libre ou dans des espaces plus informels. C'est donc le statut de patrimoine littéraire et théâtral qui donne ici aux classiques le privilège d'être représentés dans des salles traditionnelles.

Ainsi la recherche d'un espace correspondant au désir de satisfaire un large public socialement indiscriminé fait-elle l'objet d'atermoiements entre deux axes : l'ouverture des salles traditionnellement assignées au public bourgeois vers un public plus large (les enfants prioritairement) d'une part, et la recherche de lieux ouverts sur l'espace public rompant avec la structure théâtrale instituée d'autre part. Dans le premier cas, la salle à l'italienne est conçue comme un patrimoine à transmettre, avec la pratique spectatorielle normée qui l'accompagne. Dans le second cas, c'est un théâtre populaire œcuménique et fédérateur inspiré du modèle grec qui prévaut. Mais les deux mouvements participent à leur manière à l'avènement d'un théâtre au service de l'intégration du jeune public à une esthétique théâtrale instituée et contrôlée par l'État et ses institutions culturelles.

Le cas de la compagnie Los Títeres et de leur installation au théâtre national María Guerrero illustre cette volonté d'assimilation esthétique couplée d'un contróle grandissant

[156] Amparo Reyes, « La educación teatral del niño, única garantía para conseguir el público que un buen teatro requiere », *op.cit.*, p.123.
[157] María Dolores Poveda, « Teatro infantil y juvenil », *Arriba*, Madrid, 10/03/1973.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

des institutions. Il s'agissait tout d'abord d'intégrer le jeune public au modèle théâtral dominant, qui comprenait la salle à l'italienne « à l'architecture hiérarchisée et qui situe le public dans la distance »[158]. Ensuite, l'attribution d'une scène nationale à une compagnie jeune public permettait de l'associer à l'entreprise de renouveau culturel affichée par le franquisme, tout en légitimant un plus grand contróle sur son travail artistique. C'est en tout cas ce dont témoignent les avis des censeurs Martínez Ruiz et Arroita Jauregui sur la pièce *La feria del come y calla,* mise en scène par Los Títeres en 1962. Ils mettaient en avant la nécessité d'un contróle plus minutieux des pièces de la compagnie en raison de sa récente installation au théâtre national. Sans condamner pour autant le contenu de la pièce, Martínez Ruiz concluait en émettant la réserve suivante : « no sé hasta qué punto puede autorizarse esto en el María Guerrero »[159]. Le second censeur ponctuait ses commentaires par un appel à la prudence en raison de la situation particulière de la troupe qui, selon lui, « implica[ba] recomendaciñn […] máxime si este grupo pasa[ba] a ser, como [he] leído, Teatro Nacional Infantil »[160].

Avec la perspective que nous offre le temps, il ne fait aucun doute que l'intégration d'un certain théâtre pour enfants dans les programmes des festivals et des théâtres officiels représente une manœuvre paternaliste de la dictature franquiste. Un instrument qui, en même temps qu'il vantait le róle humaniste d'un État qui étendait l'accès à la culture pour tous et dans tous les recoins de la patrie, faisait oublier aux jeunes espagnols les tristes conditions de leur vie quotidienne. Paternaliste aussi envers des artistes qui, après avoir goûté au confort matériel qu'impliquait le fait de travailler dans des structures officielles, ne purent échapper à une certaine forme d'instrumentalisation en pleine période de la célébration des « 25 años de paz ».

1.2.6. De nouveaux espaces pour un autre théâtre

En réaction à cette légitimation artistique et institutionnelle par l'espace, certains dramaturges vont émettre des propositions artistiques alternatives. Que ce soit à travers leurs réflexions théoriques ou à travers les indications scéniques présentes dans leurs textes

[158] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Colin, Paris, 2002, p.379.
[159] AGA, boîte 73/9484, dossier n°204/64.
[160] *Ibid.*

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dramatiques, les auteurs qui composent notre corpus vont apporter les jalons d'une réflexion approfondie sur des modalités de diffusion spatiale en rupture avec le modèle dominant de la salle à l'italienne.

Dès 1960, Pilar Enciso et Lauro Olmo envoient à la Junta de Censura plusieurs demandes d'autorisations pour représenter leurs pièces à l'air libre[161] avec la compagnie du Teatro Popular Infantil composée des acteurs Victor Gabiondo, Pedro San Martin, Teresa Romero, Joaquin Dicenta et du scénographe Luis Garrido. C'est ainsi que certaines ont pu être représentées pour la première fois aux fêtes de San Isidro, sous le patronage de la Municipalité de Madrid, et d'autres à la « Feria Nacional del Libro », contrôlée par le Ministère de l'Éducation. L'accentuation du contenu critique des pièces pour enfants du couple madrilène est sans doute à l'origine du caractère éphémère d'un tel soutien institutionnel. En effet, comme le souligne Francine Caron, à partir d'*Asamblea general* et *El raterillo*, l'allusion « à la dictature, au pouvoir de l'argent, aux transformations luxueuses et superficielles (le train « Talgo »), aux importations de capitaux étrangers, à l'injustice »[162] devient constante.

La représentation dans des lieux ouverts sur la ville à l'occasion d'évènements populaires comme la fête de San Isidro s'imbrique parfaitement avec le contenu de pièces qui cherchent à intéresser tous les âges et à susciter le dialogue entre adultes et enfants. Ces spectacles font écho à l'idée défendue par le dramaturge madrilène et selon laquelle « el teatro popular exige la plaza pública, hablarle al pueblo en su total dimensión »[163]. Ne peut-on pas voir dans l'appel du Burro à « acudir a la asamblea general »[164] pour renverser le pouvoir l'ébauche d'une réflexion méta-théâtrale sur la représentation en cours et sa force politique au sein de la cité ? Le décloisonnement de l'espace théâtral traditionnel s'insère donc ici non pas dans une volonté de démocratisation culturelle consensuelle, mais dans un objectif de stimulation des clivages sociopolitiques sur la place publique.

Alfonso Sastre prônait lui aussi la suppression des lieux de diffusion et des moyens techniques conventionnels pour une connexion plus directe avec le public[165]. Dans son essai « El teatro y los niños », il accorde une attention particulière à la question de l'espace

[161] Le 27/05/1960 sont envoyées trois demandes : *El león engañado* (autorisée), *La maquinita que no quería pitar* (autorisée) et *La niña, el raterillo y la cajita de música* (refusée). AGA, boîte 73/9333, dossier n°156/60. Toutes les pièces pour enfants du couple ont été publiées en 1969 dans l'ouvrage : Pilar Enciso et Lauro Olmo, *Teatro infantil*, Madrid, Escelicer, 1969.
[162] Francine Caron, « Théâtre en Espagne Ŕ1. Lauro Olmo », *Études ibériques, IV*, Université Rennes 2, p.35.
[163] Antonio Nuñez, « La personalidad humana y creadora de Lauro Olmo », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n°197, 1963, p.5
[164] Lauro Olmo, *Asamblea general*, version originale de la pièce consultée à l'AGA, boîte 73/9572.
[165] Alfonso Sastre, « Para un teatro salvaje », *op. cit*., p.18.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

théâtral. Il part du postulat selon lequel « tout lieu est théâtralisable »[166], base de sa conception du théâtre révolutionnaire. Selon lui, ce qui fait la force du théâtre mixte, c'est-à-dire fait par des enfants et des adultes, c'est la possibilité qu'ont les jeunes de prendre en charge tous les éléments de la mise en scène (choix des mouvements, mise en place/création des décors, lumières…). Le regard de l'enfant, affranchi de préjugés esthétiques sur le fait théâtral, doit permettre de commencer à déconstruire l'idée préalable selon laquelle le théâtre doit se penser comme un espace fermé à l'italienne[167].

Ces idées, en germes dans les dramaturgies de Sastre et Olmo, vont trouver une forme d'accomplissement dans les expériences menées par Jorge Dìaz et Luis Matilla. En 1969, Díaz fonde un théâtre itinérant, le Teatro del Nuevo Mundo[168], avec lequel il fera « un teatro pobre, utilizando solo la palabra y los cuerpos, sin decorados, y actuando en espacios improvisados (dictadura franquista) »[169]. Cette précision entre parenthèses concernant le contexte dictatorial par l'auteur n'est pas anodine. Elle dévoile l'enjeu d'une telle forme théâtrale. C'est bel et bien la situation sociopolitique espagnole qui l'a amené à formuler une proposition artistique dans laquelle le théâtre pour enfants occupait une place similaire aux pièces pour adultes. L'auteur-metteur en scène insiste sur le fait que ces modalités de représentation permettaient aux acteurs et à lui-même d'établir un contact avec le public avant et après la représentation. Avec un tel dispositif, « me comprometo con la gente (se hacían foros después de las representaciones), entro así en los problemas de los españoles y en el lenguaje »[170] reconnaît-il. La création d'un nouvel espace théâtral est en lien direct avec l'impact que l'artiste souhaite créer sur son public et la société de laquelle il émane. Le créateur de Los Trabalenguas se montre encore plus radical qu'Alfonso Sastre dans son rejet de la salle traditionnelle. Selon lui, le théâtre pour enfants ne doit pas passer « por los templos nefastos de la cultura »[171]. Et de conclure, avec son habituel esprit de provocation et de subversion, que « quizás, algún día, a algún niño genial se le ocurra quemar todos los edificios teatrales. ¡Le habrá hecho un gran bien al país! »[172].

Cette remise en cause de l'espace théâtral traditionnel a aussi été développée par les troupes issues du Teatro Independiente. Pour ces groupes, le public constituait un élément à

[166] Alfonso Sastre, « El teatro y los niños (1) », *Muñeca 88*, op. cit., p.74.
[167] *Ibid*.
[168] La compagnie de théâtre pour enfants Los Trabalenguas s'insère dans le projet du Teatro del Nuevo Mundo. Elle est dirigée elle aussi par Jorge Díaz et ce sont les mêmes comédiens qui y travaillent.
[169] Eduardo Guerrero del Río (conversaciones con), *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000, p.56.
[170] *Idem*, p.56.
[171] Jorge Díaz, « Teatro infantil, teatro a secas », *Cuadernos de pedagogía*, n°48, décembre 1978, p.51.
[172] *Idem*, p.51.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

part entière dans le processus de création théâtrale. C'est pourquoi ils ont cherché à rompre avec une conception du théâtre à l'italienne pour appréhender l'espace en fonction des besoins de chaque mise en scène, dans le but de solliciter davantage la participation du public. Se rappelant les mises en scène de la compagnie de l'EADAG, Ricard Salvat écrivait : « allí hicimos teatro circular, teatro con el público a los dos lados, teatro que se veía sólo desde el primer piso, teatro ritual a la italiana… prácticamente creábamos un espacio de acuerdo con las exigencias de cada espectáculo »[173]. Même si on ne dispose pas d'exemples de rupture radicale du modèle spatial à l'italienne dans leurs mises en scène pour jeune public[174], on voit à quel point les dramaturges du Teatro Independiente catalan se sont fait l'écho des préoccupations énoncées quelques années plus tôt par les dramaturges dits du « realismo social ».

La critique de l'organisation spatiale à l'italienne était relayé par la revue *Primer Acto* et son directeur, José Monleón. Dans une conférence donnée auprès des professionnels de l'AETIJ en 1971, le critique théâtral faisait part de son désaccord avec la pensée dominante au sein de l'association. Il soulignait le fait que le théâtre indépendant avait contribué à ébranler radicalement la disposition spatiale du théâtre à l'italienne, en cherchant une plus grande proximité et une relation plus active entre les spectateurs et les artistes. Au vu de ces évolutions, il formulait l'interrogation suivante, par laquelle il incitait les professionnels du théâtre pour enfants à explorer de nouvelles possibilités : « ¿No parece, desde esta perspectiva, que incluso el teatro hecho por adultos, "con" y "para" los adolescentes, debería hacerse en las escuelas? »[175]. Il faut préciser que Monleñn attribuait à l'espace de l'école les mêmes vertus que les espaces ouverts et en rupture avec les salles traditionnelles. Il voyait dans l'école un lieu de liberté dans la communication entre artistes et spectateurs car la situation de représentation « ante los propios compañeros, sin espectadores adultos, es el ámbito lógico de un teatro […] más abierto »[176]. Beaucoup de pièces pour enfants étaient représentées au sein des établissements scolaires, mais il s'agissait essentiellement de représentations d'ateliers dramatiques ou d'animations théâtrales n'étant pas perçues comme de réelles œuvres d'art par la profession théâtrale. L'originalité de la posture de José

[173] Ricard Salvat, « 25 aõos de la "Adrià Gual" », *Cuadernos El Público*, n°4, mayo 1985, p. 46-47.

[174] Les mises en scène des troupes issues du Teatro Independiente ont été pour la plupart représentées dans le cadre des cycles de théâtre de la revue catalane « Cavall Fort » organisés dans le Teatro Romea de Barcelone, dont la salle correspond au schéma traditionnel du théâtre à l'italienne.

[175] José Monleón, « Repertorio actual », *Actas delIII Congreso Nacional de Teatro para la infancia y la juventud. [Santa Cruz de Tenerife, 29 de abril al 5 de mayo de 1971],* Madrid, Dirección General de Cultura Popular, Ministerio de Información y Turismo, 1973, p.78.

[176] *Idem*, p.77.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Monleñn réside dans le fait qu'il replace la préoccupation esthétique au centre des représentations dans les lieux scolaires, mais sans passer par la défense d'une scène et de moyens techniques calqués sur les théâtres commerciaux ou officiels. Bien au contraire, selon lui, la simplicité et la quotidienneté du lieu se met au service de la désinhibition et de la réception critique des contenus représentés.

Parmi les lieux d'expérimentation d'une communication renouvelée et libérée des normes sociales du théâtre dominant, il convient de citer les expériences menées dans les cafés-teatros à partir de la fin des années 1960. Les premières tentatives de ce genre ont été mises en œuvre par Concha Llorca au Lady Pepa de Madrid et au sein de la programmation de « La Cova del Drac » de Barcelone. Les artistes, en lien avec les propriétaires des locaux, envisageaient le fait théâtral dans une perspective inédite. L'espace scénique informel et la proximité des petits espaces où les spectateurs pouvaient partager un verre avec les comédiens contribuaient à rompre les barrières hermétiques imposées par les conventions du théâtre bourgeois. Cette disposition spatiale a eu une influence certaine sur la posture des spectateurs assistant à ces représentations, loin de celle recherchée par le théâtre commercial et institutionnel. Comme le souligne Miguel A. Medina, le spectateur du café-teatro « nada tenía que ver con el espectador que gusta de acomodarse en su butaca en espera de un deleite sensorial tan suave como clasista »[177].

Ce type d'expériences s'est rapidement propagé au théâtre jeune public. En 1967, le café Ismael de Madrid envoie une demande auprès de la Junta de censura teatral pour la représentation de la pièce d'Alfonso Sastre *Historia de una muñeca abandonada*[178]. La représentation sera refusée sans plus d'explications. Les archives de l'AGA font aussi état d'une demande de Vicente Romero datant du 20 octobre 1970 pour représenter sa pièce *El soldado que se escapó de una guerra* au café-teatro Lady Pepa. Cette dernière sera autorisée uniquement pour les plus de 18 ans par les censeurs, qui cette fois justifient leur interdiction en raison de « el ambiente a que corresponde el local »[179]. L'appel envoyé le 16 novembre 1970 par Romero à la suite de cette interdiction informe sur l'ampleur du projet, puisqu'il justifie sa demande en l'insérant dans une volonté de programmation pérenne en indiquant que « la propietaria de dicho local, la señora Concha Llorca, realiza las oportunas gestiones

[177] Miguel A. Medina, *El teatro español en el banquillo*, op. cit., p.438
[178] AGA, boîte 73/9590, dossier n°112/67.
[179] AGA, boîte 73/9804, dossier n°415/70.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

para poder organizar funciones para niños los dos últimos días de la semana, a las cinco de la tarde, con precios especiales »[180].

En outre, le livret de mise en scène qui accompagne la demande atteste d'une préoccupation particulière de la part du dramaturge concernant la mise en espace de la pièce et son adaptation au lieu envisagé. Après avoir signalé que la pièce a été spécialement pensée pour le Lady-Pepa, l'auteur offre une description minutieuse de l'espace du café et des modalités de circulation des acteurs, serveurs et jeunes spectateurs :

> Sala alargada, rectangular, especie de túnel. El público ocupa unos largos sofás en los laterales, frente a los cuales las mesitas forman un pasillo por el que se alternan en discurrir actores y camareros. […] El otro lateral pequeño del rectángulo lo forma la barra del bar, desde donde se manejan luces, y parte de otra salita que conduce a la salida del local. Un telón blanco con una "ventana" ocultable, cubrirá las escaleras. Otro telón blanco cubrirá el pequeño escenario, y será utilizado cuando convenga para sombras chinescas mediante un proyector colocado en el suelo de su fondo. Una red transparente te sujetara, cosidos, unos barrotes que permitan transformar la escena en jaula. Una pared, permitirá ocultarse tras ellas a los actores, y servirá para guardar el material necesario[181].

À la suite de ces précisions scénographiques, il décrit les modalités d'accueil du public par les acteurs en soulignant la nécessité d'ouvrir un dialogue informel avant même le début de la représentation.

L'opposition fondamentale qui se dessine entre les initiatives institutionnelles et les expérimentations menées par les auteurs du corpus renvoie à la distinction qu'opère Michel de Certeau entre *espace* et *lieu*. Les autorités et leurs relais artistiques appréhendent la salle de théâtre comme un *lieu* théâtral, tandis que les dramaturges qui m'intéressent exploitent davantage la notion d'*espace* théâtral. Le lieu est « l'ordre selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. […] La loi du « propre » y règne : les éléments considérés sont les uns à côté des autres, chacun situé en un endroit « propre » et distinct qu'il définit »[182]. Cette définition du *lieu* répond à la hiérarchie entre spectateurs et artistes et à la stabilité incarnée par la salle à l'italienne et les grandes représentations à l'air libre où la massification de l'assistance tient chaque individu à sa place et à bonne distance de toute interaction avec la scène. En opposition au *lieu*, l'*espace* « est un croisement de mobiles. […] Est espace l'effet produit par les opérations qui l'orientent, le circonstancient, le temporalisent et l'amènent à fonctionner en unité polyvalente de programmes

[180] AGA, *idem*.
[181] AGA, *idem*.
[182] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990, p.173.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

conflictuels »[183]. Le lieu est stable et univoque, tandis que l'espace est un lieu pratiqué où s'expriment potentiellement des subjectivités en interaction, voire en conflit, et donc propice au théâtre populaire tel que le concevaient les dramaturges du corpus.

Pour conclure, on voit à quel point la gestion de l'espace théâtral par les institutions culturelles franquistes a elle aussi alimenté la confusion autour du terme « populaire » appliqué au théâtre espagnol. Dans le cadre des initiatives culturelles institutionnelles, cet adjectif était exclusivement associé aux représentations auxquelles pouvait assister un public massif, en dehors de tout critère relatif à son origine sociale et aux clivages idéologiques qu'il aurait pu renfermer. L'usage du lieu théâtral comme espace normé et aux pratiques instituées, dont les représentations « son realizadas exclusivamente en las grandes ciudades, y disfrutadas por un público de apetencias burguesas »[184], renvoie effectivement à une déformation du « théâtre populaire ».

Contrairement aux institutions théâtrales, les dramaturges du corpus n'avaient pas pour seule cible la recherche d'un nouveau public. Leur objectif était avant tout l'expérimentation de nouveaux espaces conduisant à renouveler les modes de perception du public et le contact de celui-ci avec les artistes. Ces tentatives ont engendré l'ébauche d'une nouvelle sémiotique théâtrale qui visait à renverser les schémas intégrés et l'horizon d'attente du spectateur. Là où le pouvoir souhaitait intégrer l'enfant à un modèle esthétique hégémonique, certains dramaturges prônaient la transformation du système théâtral, dont la première étape se trouvait dans la profanation de ses « temples ». Face au modèle de Jean Vilar, récupéré par le discours institutionnel en Espagne, un *autre* théâtre cherchait un contact plus direct, plus spontané, à la marge des scènes conventionnelles. Les places, jardins et autres espaces publics se présentaient comme des lieux idéaux pour une communication avec un enfant spectateur libéré des objectifs d'auto-perpétuation du théâtre bourgeois.

L'idée d'un théâtre jeune public intégrateur et dépourvu de toute conflictualité a fait l'objet de tentatives de justifications scientifiques basées sur les avancées alors récentes en psychologie du développement. En effet, la vision intégratrice a trouvé son meilleur rempart intellectuel dans l'idée d'une nécessaire connaissance de la psychologie de l'enfant pour pouvoir prétendre lui adresser une œuvre d'art de façon légitime. Les années 1960 ont été marquées par une mise en avant de la « singularité enfantine » par les institutions éducatives

[183] *Idem*, p.173.
[184] Miguel A. Medina, *El teatro español en el banquillo*, op. cit., p.457.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

et culturelles franquistes. L'AETIJ et la Secciñn Femenina n'échapperont pas à cette tendance, et en deviendront bientôt les moteurs. Nous verrons que cette approche psychologisante renferme un certain nombre de paradoxes. En effet, alors qu'ils défendent la singularité de l'imagination et des nécessités psychosociales de l'enfant, beaucoup d'artistes, d'éducateurs et de psychologues de l'AETIJ vont contribuer à canaliser et orienter cette singularité en se basant sur des critères intuitifs et parfois contradictoires, mélangeant maladroitement des concepts issus des dernières avancées dans le champ de la psychologie de l'enfant (Jean Piaget, Jean Château, Donald Winicott) avec des postulats pédagogiques conservateurs.

1.3. Psychologie, psychologisme et approche sociologique

1.3.1. « Connaître le monde de l'enfance »

Dès le début du vingtième siècle la littérature et le théâtre de jeunesse commencent à abandonner les leçons de vie et de morale pour céder la place à une pratique artistique à part entière[185]. Toutefois, en raison du recul brutal causé par l'imposition de la propagande franquiste, il faut attendre la fin des années 1950 pour que l'Espagne renoue avec cette conception de l'art dramatique en direction du jeune public. Si bien que la rupture est à situer à cette période, même si, bien entendu, comme dans le reste des pays occidentaux, « elle fut initiée par le mouvement d'individualisation et de reconnaissance de l'enfant tout au long du vingtième siècle »[186]. Une telle évolution a déplacé le problème que se posaient les auteurs entendant s'adresser aux enfants. L'enjeu ne résidait non plus dans les modalités d'imposition frontale d'un discours moralisant ou propagandiste, mais plutót dans la prise en compte des besoins particuliers de l'enfant spectateur pour son développement. C'est ainsi que de plus en plus de médiateurs et d'artistes de théâtre vont faire appel à l'expertise scientifique de psychologues et de psychanalystes afin de légitimer et défendre leur travail artistique auprès des institutions scolaires et culturelles espagnoles.

[185] Dans le champ du théâtre jeune public, ce mouvement est initié en Espagne par Jacinto Benavente, Alejandro Casona, García Lorca et Valle-Inclán. Ces auteurs ont participé à l'émergence d'un répertoire et à une prise de conscience artistique qui a signifié une nette avancée par rapport aux productions moralisantes du XIXème siècle.
[186] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p.75.

La question qui apparaît alors est de savoir s'il faut, lorsqu'on souhaite écrire du théâtre pour la jeunesse, s'interroger sur les ressorts de la psychologie enfantine ? Cette question centrale persiste encore aujourd'hui aussi bien dans le secteur artistique qu'universitaire[187]. En revanche, les moyens mis en œuvre pour tenter d'y répondre n'ont cessé de changer selon la réponse que tel ou tel professionnel cherchait à obtenir. Loin d'être anodine, cette interrogation a fait naître en Espagne un débat de fond dans lequel le critère idéologique s'est nettement dégagé.

Lors du premier congrès de l'AETIJ en 1967, Carlos Granados appuyait la nécessité d'une connaissance de la psychologie enfantine par les dramaturges s'adressant à la jeunesse. Il déplorait le fait que :

> El niño español sigue siendo […] un desconocido. Aún no se han realizado los suficientes estudios como para tener una idea clara de las necesidades reales de nuestra infancia o juventud, de sus actividades, de sus gustos, con lo que difícilmente la obra de teatro destinada a ellos podrá adaptarse o dar respuestas satisfactorias a sus interrogantes o deseos.[188]

L'objectif qui préside à la prise de conscience de cette nécessité est tout à fait pertinent : analyser les mécanismes psychologiques de l'enfant afin de répondre de manière satisfaisante à son horizon d'attente. Remettre en cause le bien fondé d'un tel constat relèverait donc de l'exploit rhétorique. Toutefois, plusieurs aspects invitent à manier avec précaution l'idée d'une connaissance préalable de la psychologie de l'enfant comme critère de légitimation d'une création pour la jeunesse.

D'une part, parmi tous les ouvrages et communications présentés en Espagne lors de la période étudiée, aucun ne fait référence à un dispositif ayant pu conduire à une analyse rationnelle de la réception enfantine. Aucune trace de protocole scientifique n'apparaît dans les communications des psychologues qui interviennent à l'occasion des congrès de l'AETIJ. Il est constamment fait référence à « l'imagination de l'enfant » en termes généraux et purement théoriques. Les biais socioculturels liés aux paramètres géographiques, sociologiques ou éducatifs Ŕ décrits avec clarté par Vigotsky[189] Ŕ ne sont

[187] Sibylle Lesourd posait la question suivante lors d'un colloque organisé à Grenoble en 2014 : « Faut-il, lorsqu'on entend créer en direction de la jeunesse, s'interroger sur les mécanismes et les contenus de la psychologie enfantine ? », dans « L'animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes », *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement, Recherche et travaux, n°87*, 2015, dir. Bernanoce, M. et Le Pors, S., p.85-96.

[188] Carlos Granados Garín, « El teatro infantil y juvenil en relación con los instrumentos de comunicación social», *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, op. cit., p.28-29.

[189] Lev Vygotski, *Immaginazione e creatività nell'età infantile*, cité par Gianni Rodari, *Grammaire de l'imagination. Introductionà l'art d'inventer des histoires*, Voisins-le-Bretonneux, Rue du monde, 1997, p.182.

jamais évoqués. La seule étude de la réception reflétant une démarche phénoménologique embryonnaire a été celle organisée par la Secciñn Femenina à l'issu des représentations de la compagnie Los Títeres et dont ont a vu les limites. En effet, cette étude était basée sur une série de questions fermées concernant la réception d'une esthétique théâtrale infantilisante prónant le plaisir immédiat. L'orientation du questionnaire autour du comique, de la fantaisie, de l'action et de l'héroïsme des personnages constitue un biais qui dévoile l'objectif premier de l'enquête : conforter la Secciñn Femenina dans le choix des œuvres montées par Los Títeres plutót que d'accéder à une connaissance des goûts et aspirations du jeune public. Il est possible d'y déceler une volonté de « régler la distribution du désirable »[190], tâche par excellence des dominants « pour lesquels le plus important est dans cette redistribution des aspirations, de faire renoncer aux "grandes joies" pour assigner les dominés aux petites »[191] et d'assujettir les spectateurs au format de l'attente.

Une citation de Carlos Muðiz montre bien la façon dont l'invocation des besoins psychologiques de l'enfant pouvait servir de base à la justification d'un théâtre infantilisant :

> Tener en cuenta las características intelectuales y vivenciales del niño y construir las obras destinadas a ellos en función de un primitivismo adecuado a su psicología. Así, el pequeño espectador podrá aprehender claramente lo que ocurre en la escena.[192]

Le vocable « primitivismo » est à entendre ici par « simplicité ». Pour l'auteur espagnol, la prise en compte de la particulière psychologie enfantine induit donc le traitement de thèmes simplistes à travers une écriture et une mise en scène qui doivent être assez claires pour ne pas laisser la place à une possible interprétation subjectivante de l'enfant.

La partialité et l'absence d'exigence scientifique dans les travaux réalisés au sein de l'AETIJ et de la Secciñn Femenina soulève un paradoxe au sein du discours dominant. Alors que la singularité des attentes et des besoins de l'enfant spectateur est sans cesse alléguée comme garde-fou à d'éventuelles dérives artistiques, aucun protocole expérimental n'est mis en place pour se donner les moyens de répondre à cette question.

Dans son ouvrage écrit en collaboration avec Antonio Guirau, directeur du Teatro Municipal Infantil, Juan Cervera exposait avec clarté sa position sur le sujet :

> Se debe conocer perfectamente el mundo de la infancia y de la adolescencia antes de pretender que ellos calen en nuestro mundo. No pocos autores comprometidos caen en este error cuando escriben para niños o jóvenes. Escriben para atraerlos a su

[190] Marie-Hélène Popelard, « Enfance, infantilisme et infantilisation », *op.cit.*, p.48.
[191] *Ibid*.
[192] Carlos Muñiz, « El teatro y los niños », *op. cit.*, p.33.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> ideología, para catequizarlos como si fueran futuros miembros de su partido. Les hablan de lo que a ellos les interesa, no de lo que interesa a los niños y adolescentes.[193]

Ne nous trompons pas, malgré l'utilisation du terme « catequizar », ce n'est pas le prosélytisme religieux que Juan Cervera cherche à disqualifier, mais bel et bien l'insertion de contenus critiques en lien avec la réalité sociale espagnole dans les pièces d'auteurs issus de l'opposition marxiste au régime franquiste. La confrontation de ce procès d'intention opaque avec les procès à charge présents dans la thèse de doctorat de Juan Cervera[194] permet d'identifier les « auteurs engagés » auxquels il s'attaque. Il s'agit, sans aucune confusion possible, de Lauro Olmo, Pilar Enciso, des auteurs ayant participé à la collection « Girasol Teatro » (Alfonso Sastre, Eva Forest, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas) et de Jorge Díaz.

On voit à quel point c'est davantage l'affrontement idéologique que d'éventuelles conclusions scientifiques qui sous-tend la défense de la nécessité de connaître le monde de l'enfance. Nécessité souvent justifiée par la malléabilité de critères mélangeant apports nouveaux dans le champ de la psychologie du développement et visions traditionnalistes. Dans un article plus récent, Xabier Etxaniz Erle pointe du doigt le fait que, jusqu'au milieu des années 1990, les recherches dans le champ de la littérature et du théâtre pour enfants en Espagne « ofrecían una visión basada en criterios intuitivos y sin un contexto sociohistórico »[195]. Il cite en exemple les ouvrages de Carmen Bravo Villasante (1969, 1971, 1987), chercheuse étant intervenue comme conseillère auprès de la présidente de l'AETIJ[196]. Dans le champ plus spécifique de la littérature dramatique, il convient d'ajouter à cette liste les ouvrages de Juan Cervera (1971, 1982), d'Elisa Fernández Cambrìa (1987), ainsi que les actes des congrès de l'AETIJ célébrés entre 1967 et 1978.

Il ne s'agit en aucun cas de fustiger les hasardeuses tentatives de théorisation de l'époque, mais plutôt de pointer du doigt les enjeux idéologiques qui les ont soutenues. Car les circonvolutions psychologisantes ne sont pas l'apanage de l'AETIJ des années soixante. Aujourd'hui encore « des études précises sur la réception manquent »[197]. Max Bulten déplore que « de fins psychologues et psychanalystes se [soient] régulièrement égarés dans

[193] Juan Cervera, *Teatro y educación*, op. cit., p.39.
[194] Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982, p.443-463.
[195] Xabier Etxaniz Erle, « Líneas de investigación en literatura infantil y juvenil », *Revista de Psicodidáctica*, n°9, 2000, p.186.
[196] Les archives d'ASSITEJ-España contiennent notamment des lettres de Carmen Bravo-Villasante adressées à María Nieves Sunyer dans lesquelles elle lui recommande d'inviter tel ou tel professionnel à parler lors des congrès (boîte rassemblant les documents relatifs à la préparation du Ier congrès).
[197] Max Bulten, « La réaction morale face à la littérature de jeunesse », *op. cit.*, p.29.

leurs appréciations sur tel ou tel ouvrage pour la jeunesse »[198]. Face à cette tendance trop marquée à l'analyse des enjeux psychologiques des œuvres, le chercheur français défend une interdisciplinarité tournée davantage vers la recherche sociologique qui, selon lui, pourrait combler le vide concernant l'étude de la réception dans le secteur jeunesse.

Du côté des études littéraires, la réflexion sur le concept d'herméneutique apporte des éléments de réponse aux limitations thématiques et langagières imposées par l'incertaine prise en compte des caractéristiques intellectuelles et psychologiques de l'enfant spectateur. L'enfant, l'in-fans, est un être dont les minces références culturelles conditionnent une réception que d'aucuns qualifieront de simpliste, tandis que d'autres y verront la possibilité d'une interprétation libre de toute grille de lecture savante. Que l'on conçoive cette caractéristique comme une marque de liberté interprétative ou comme une lacune culturelle, force est d'admettre que l'enfant ne possède pas les mêmes capacités herméneutiques qu'un adulte. Est-il pour autant pertinent d'interroger la possibilité qu'a un enfant de vivre une émotion face à une œuvre dont il ne comprendrait pas toutes les références ? Des fossés tout aussi abyssaux existent entre adultes en ce qui concerne le niveau de compréhension d'une œuvre, sans pour autant que soit remis en cause la possibilité d'une pluralité de lectures, allant de la plus simple à la plus encyclopédique. C'est pourquoi on peut s'étonner de voir que le besoin de simplicité invoqué par l'AETIJ et la Secciñn Femenina ait conduit à la programmation d'œuvres comme *Pinocchio* ou *Peter Pan*, sujettes à des exégèses des plus complexes depuis leur création jusqu'à aujourd'hui. Si l'enfant n'est certes pas capable de saisir les références à Icare, Prométhée ou même Caïn chez Peter Pan, tout spectateur adulte est-il en mesure de faire le lien avec ces figures mythiques ? Cette observation, valable pour la grande majorité des pièces pour la jeunesse, peut facilement s'étendre à la métaphore de l'Italie post-risorgimentale dans l'œuvre de Carlo Collodi, ainsi qu'aux références aux écrits utopiques et au populisme américain dans le *Magicien d'Oz*[199]. En réalité, la considération des limites intellectuelles, psychologiques et culturelles des enfants espagnols a davantage servi à écarter un certain nombre d'œuvres faisant référence de près ou de loin à des idéologies ou à des faits historiques que le régime s'évertuait à combattre, plutót qu'à garantir la compréhension absolue des œuvres par les jeunes spectateurs.

[198] *Ibid.*

[199] Les trois œuvres mentionnées Ŕ *Peter Pan* de Barrie, *Pinocchio* de Collodi et le *Magicien d'Oz* de Baum- ont été adaptées et mises en scène par Los Títeres sur proposition de la Regidora Central de la Sección Femenina.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

De telles précautions ont aussi impliqué la question de la représentation de la violence dans le théâtre pour enfants. Parmi les communicants qui ont abordé cette thématique lors des congrès de l'AETIJ, c'est Consuelo Valcarce Burgos qui l'a développé le plus abondamment. Elle suggérait, non sans habileté rhétorique, de ne pas cacher (« ocultar ») la représentation de la violence, mais de l'éviter (« evitarla »)[200]. Pour illustrer son propos, elle prenait l'exemple du *Petit Prince*, mis en scène par la Compañía Nacional de Juventudes (Los Títeres) en 1965, dans une traduction et adaptation du poète José Hierro :

> En la escena del encuentro del príncipe con el zorro, parece que va a surgir una situación que en los cánones normales sería conflictiva y violenta: las flores desaparecen al oír la voz del zorro; el zorro dice que no puede jugar con el príncipe porque no está domesticado..., pero todo desaparece cuando el príncipe dice «buenos amigos». En esta escena encontramos un símbolo de cómo puede superarse la violencia cuando lo que hacemos entrar en el juego es el amor, la ternura, la comprensión, el entendimiento, la confianza, la sensibilidad.[201]

S'il est vrai que certains communicants envisagent la possibilité de présenter des situations violentes dans les pièces, ils défendent toujours leur position dans une perspective de sentence moralisante, et non d'arbitrage éthique. Par exemple, Esteve Albert conseille de ne pas fuir le thème de la violence, en précisant qu'il est impératif que celle-ci soit associée au personnage du méchant afin de produire un effet cathartique conduisant à une association de la violence avec le mal absolu[202]. Selon lui, le héros doit être exemplaire et mettre le méchant en échec uniquement par le biais d'actions affectives, sans avoir recours à une quelconque forme de violence. On ne sera pas sans déceler qu'une telle idée suggère une soumission du héros face à son oppresseur dans le cas où ce dernier ferait fi des tentatives de persuasion affective. On remarquera que les œuvres pour enfants où le héros n'a pas recours à la violence pour vaincre les forces maléfiques auxquelles il s'oppose sont relativement rares dans l'histoire de la littérature et du théâtre de jeunesse.

Les incursions théoriques des dramaturges du corpus présentent des caractéristiques qui ne peuvent que rentrer en conflit avec de telles injonctions. Sans entreprendre pour l'instant la démonstration de cette incompatibilité par l'analyse dramaturgique des œuvres, je peux d'ores et déjà mettre en évidence les points de friction conceptuels qui font surface.

---

[200] Consuelo Valcarce Burgos, « Reflexiones sobre la violencia y el teatro para la infancia y la juventud », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, op. cit., p.40.
[201] *Ibid*, p.42.
[202] Esteve Albert, « La edificación en el amor como respuesta a la violencia », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, Madrid, op. cit., p.43-44.

J'ai déjà fait allusion aux théories d'Alfonso Sastre mettant en avant la force de transgression du théâtre de jeunesse. Or, toute transgression implique une part de violence, qu'elle soit physique, psychologique ou sociale. Pour sa part, dans le prologue à sa pièce *Y va de cuentos*, Luisa Simón s'attaque de façon radicale à tout un pan de la littérature de jeunesse qui, selon elle, ne fait que présenter « unas situaciones falsas en las que la incoherencia se disfraza de fantasía y la imbecilidad de ternura »[203]. Jorge Dìaz s'insurge sur un ton similaire contre la fuite en avant face à la question de la violence dont témoignent de trop nombreuses pièces et réflexions de l'époque. Pour lui, « la dulzura de la infancia, la poesía de la infancia, la ternura y la ingenuidad de los niños son mitos nauseabundos que se inventaron todos los que tienen miedo de aceptar el mundo primitivo de los niños »[204]. Ici, l'adjectif « primitivo » n'est pas à comprendre, comme chez Carlos Muñiz, par « simple » ou « innocent ». Au contraire, il faut y voir une allusion à l'intempérance et à l'impétuosité que renferme la psychologie enfantine, loin d'être épargnée de toute forme de violence. Enfin, Alberto Miralles indique que c'est son profond rejet d'un théâtre où l'idéalisation de la réalité élimine toute forme de conflit qui a servi de base au travail dramaturgique qu'il a réalisé à partir de la pièce *El Generalito* de Jorge Díaz[205].

Il est évident que ces opinions, souvent exposées de façon péremptoire par les dramaturges concernés, n'ont pas plus de valeur scientifique que les critères aléatoires observés au sein de l'AETIJ. En revanche, de telles idées ouvrent à la prise de risque créative, trop souvent muselée par les précepteurs artistiques et pédagogiques du régime. En effet, comme nous le verrons, il aura fallu aux auteurs mentionnés braver la plupart des consignes émanant des institutions en charge de la promotion du théâtre jeune public dans l'Espagne des années 1960.

Le célèbre auteur italien Gianni Rodari, sans doute avec une pointe d'ironie vis-à-vis des travaux de Jean-Paul Sartre[206] et de Gaston Bachelard[207], appelait en 1986 au développement d'une « phénoménologie de l'imagination » appliquée à la créativité *pour* et *par* la jeunesse[208]. Face à ce vide, encore plus patent dans l'Espagne franquiste qu'à l'époque où Rodari écrivait sa « grammaire », les théoriciens du régime ont davantage orienté leur regard sur la destination des pièces que sur l'acte créateur lui-même, en adoptant bien souvent les

[203] Luisa Simón, « A manera de introducción », *Primer Acto*, n°96, 1968, p.20-31.
[204] Jorge Díaz, « Teatro infantil: teatro a secas », *op.cit*., p.50.
[205] Alberto Miralles a traduit et mis en scène cette pièce en catalan en 1978 avec la compagnie La Trepa.
[206] Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.
[207] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1967.
[208] Gianni Rodari, *Grammaire de l'imagination : introduction à l'art d'inventer des histoires*, op. cit., p.179.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

principes de précaution et de préservation face à la supposée fragilité enfantine. On peut se demander si la *sur*-singularisation du récepteur enfantin n'a pas été motivée par une volonté de *sur*-protection de ce dernier face aux « forces du mal » encore craintes par le franquisme. Paradoxalement, cette *sur*-protection n'aurait-elle pas engendré à son tour une réduction de la singularité de l'enfant, une normalisation de son imaginaire ?

1.3.2. Singularisation ou exclusion ?

C'est dans ce sens que Nathalie Prince envisage une relecture de la théorie de Philippe Ariès sur la naissance du sentiment de l'enfance à l'âge classique[209] :

> […] ce n'est pas à une émergence du sentiment de l'enfant, ce n'est pas à une reconnaissance, au sens positif du terme, de l'enfant à laquelle on assiste, mais à sa normalisation, à son redressement, à la réduction de sa singularité. Au Moyen-âge, l'enfant jouait à l'adulte, faisait comme l'adulte, […] sans cesse l'enfant existait au milieu des adultes, indistinctement certes, confusément, mais avec eux, sans exclusion, et intégré socialement. […] Aussi, la naissance du sentiment d'enfance doit être comprise avec subtilité. Lorsqu'on invente des jeux pour l'enfant aux XVII et XVIII, c'est parce qu'on lui interdit d'autres jeux, notamment les jeux militaires. Chaque singularisation de l'enfance correspond à une exclusion, à sa particularisation, à sa mise à part. Avant l'âge classique lors duquel serait établie cette prise de conscience de l'originalité enfantine, l'enfant exprimait une forme de pure liberté et même, aux yeux des adultes, une manière de chaos qu'il fallait adultérer.[210]

N. Prince conclut son raisonnement en interprétant l'émergence contemporaine de la littérature de jeunesse dans les démocraties occidentales comme un processus d'isolement littéraire. On perçoit relativement aisément les points de rapprochement possibles entre cette analyse et le contexte de légitimation du théâtre jeune public dans l„Espagne des années 1960.

Au vu de sa forte implication collective, le théâtre associerait à l'isolement littéraire identifié par N. Prince un isolement social de l'enfant. Toutes les mesures institutionnelles visant au développement du théâtre jeunesse dans l'Espagne franquiste ont contribué à regrouper, à enfermer l'enfant spectateur dans une pratique spectatorielle donnée, afin que les singularités de chacun soient niées. Il s'agissait de leur adresser une esthétique spécifique, à des horaires spécifiques et dans des lieux spécifiques où l'adulte pénètre

[209] Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Ed. Seuils, 1975.
[210] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p.72.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

uniquement en tant qu'encadrant ou superviseur des contenus montrés, selon un processus similaire à celui décrit par Michel Foucault dans *Surveiller et punir*. Si les modalités de représentation (salle, horaire, compagnie) isolaient de fait l'enfant spectateur du fait théâtral dans son ensemble, les contenus présentés, après avoir été filtrés par la censure, contribuaient eux-aussi à l'enfermer dans une esthétique infantilisante et déconnectée des réalités sociales qui l'entouraient.

C'est dans ce sens que s'est exprimée la délégation espagnole lors du congrès international de l'ASSITEJ à Venise en 1970. Marìa Nieves Sunyer et Ana María Pelegrí (Argentine) y présentaient une communication commune dans laquelle elles abordaient le thème de « la critique de la société actuelle dans le théâtre jeune public », proposé par le président du congrès Konstantin Shakh-Azizov (URSS). Rien d'étonnant qu'une telle thématique pût être source de discordes au sein d'une association réunissant des pays aux modèles idéologiques si antagoniques. L'intervention espagnole n'a pas manqué de faire affleurer cette tension. La présidente de l'antenne espagnole commençait par questionner le choix même du thème abordé et se dispensait habilement de traiter la question de la critique de la société espagnole dans le théâtre de jeunesse :

> Ce n'est peut-être pas le meilleur moyen de présenter la question que de lui donner d'entrée comme objectif « la critique de la société actuelle ». Toutes les sociétés comportent des contraintes. Celles de demain, comme celles d'après-demain, pour différentes qu'elles soient les unes des autres, exerceront ainsi leurs contraintes. Le but poursuivi doit être donc l'affranchissement de la personnalité en dehors et, pourrais-je dire, au-dessus de toutes notions de contrainte.[211]

Mara Nieves Sunyer faisait d'une pierre deux coups : elle esquivait la question pouvant l'amener à admettre l'autoritarisme inhérent aux systèmes politique et éducatif espagnol, tout en renvoyant de cette façon la balle à ses interlocuteurs Ŕ soviétiques et anglo-saxons principalement. Cette parade lui permettait ensuite d'aborder la thématique depuis la perspective strictement psychologique, en détachant sa réflexion de tout référent sociétal particulier. La fonctionnaire franquiste se plaçait alors dans la directe lignée des réflexions internes à l'AETIJ. Pour elle, la question posée par les organisateurs soviétiques n'avait tout simplement pas de raison d'être dans le champ de la recherche théâtrale liée à l'enfance. Dans son discours, on retrouve l'antienne présentant l'enfant comme un spectateur « dont le sens critique n'est pas tout à fait développé »[212]. En proposant des contenus critiques aux

[211] María Nieves Sunyer et María Pelegrí, « Le théâtre expérimental », Actes du congrès international de Venise publiés dans la revue *Théâtre, enfance et jeunesse*, octobre-décembre 1971, p.7.
[212] *Ibid*, p.8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

enfants, « on leur pose des problèmes qu'ils ne sont pas capables de résoudre. Et cela ne serait-ce pas exercer une sorte de contrainte ? »[213]. Ce sont ces principes qui ont guidé les membres de la Secciñn Femenina dans le choix des œuvres représentées par Los Títeres. Apparemment exemptes de toute velléité propagandiste, les orientations artistiques prises s'attachaient néanmoins à tenir les enfants éloignés des réalités et conflits latents dans la société espagnole. Ainsi étaient privilégiés des succès éditoriaux ou audiovisuels étrangers directement issus de la période de promotion d'une littérature pour enfants que N. Prince situe à la charnière entre les XIXe et le XXe siècle. Promotion qui serait née « de la nécessité et même de l'impératif de leur interdire la littérature, de les exclure même d'une certaine littérature »[214].

Face à des œuvres considérées comme moralement et esthétiquement irréprochables[215], dont l'univers référentiel ne pouvait porter atteinte à l'intégrité de l'État franquiste, les auteurs du corpus vont tenter de connecter leurs sources d'inspiration dramatique avec leurs inquiétudes liées aux réalités sociales de l'Espagne franquiste.

Si l'on s'en tient pour le moment aux discours théoriques des dramaturges et intellectuels de l'époque, on observe une ligne de fracture assez nette entre les partisans d'un isolement de l'enfant vis-à-vis des clivages de la société espagnole et les partisans d'un théâtre affrontant les dissensions, de manière explicite ou implicite. Une fois de plus, c'est la revue *Primer Acto* qui se fait l'écho de ces derniers. Dans un numéro de l'année 1965, le dramaturge catalan Josep María Carandell signait un article dans lequel il établissait une analogie entre la mise à l'écart de l'enfant et celle de la femme dans la société patriarcale espagnole, tous deux considérés comme des êtres dépendants et fragiles. Selon lui, ces deux phénomènes d'exclusion trouvaient leur origine dans un même fond idéologique : « [las] ideas nacidas durante el predominio burgués, que han hecho igualmente de la mujer un ser aparte, fuera del proceso de creación social »[216]. Face à cette posture conservatrice relayée par le théâtre institutionnel[217], le premier devoir du théâtre alternatif était selon lui d'« informar al niño sobre la realidad, sobre los procesos más significativos de nuestra

[213] *Ibid*.
[214] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p.72.
[215] Œuvres esthétiquement irréprochables car écrites par des auteurs universellement reconnus (Barrie, Baum, Collodi, Saint-Exupéry) et adaptées par des auteurs espagnols eux-aussi reconnus pour leurs talents en dehors de toute préférence idéologique (José Hierro, López Aranda, Alfredo Mañas).
[216] Josep María Carandell, « El teatro infantil en España », *Primer Acto*, n°71, año 1965, p.15.
[217] Il est intéressant de faire remarquer que le théâtre institutionnel était à l'époque entre les mains de la Sección Femenina, ce qui donne une pertinence particulière à la comparaison de Carandell entre exclusion de la femme et exclusion de l'enfant.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

época»[218]. J.M. Carandell soulignait ensuite le fait que si à des époques antérieures ce devoir d'information n'avait pas été aussi nécessaire, c'est parce que l'enfant vivait immergé dans la société adulte, en contact permanent avec elle.

Luis Matilla exprimait une même volonté de rupture lorsqu'il appelait à s'éloigner de la vision traditionnelle de l'enfant comme « ser puro, soñado por nuestros pasados creadores, al que podían conservar entre algodones, siempre dócil y fiel a las imposiciones de los adultos »[219]. Il faisait partie de ces auteurs qui ont cherché à faire éclater la bulle dans laquelle le théâtre officiel entendait maintenir l'enfant spectateur. Or, pour la réalisation d'un objectif semblable, les auteurs concernés ne pouvaient se soustraire à la représentation d'une certaine violence, inhérente aux processus sociaux que connaissaient l'Espagne et le monde d'alors.

Contrairement à ce que dénonçaient les prescripteurs officiels, la représentation de la violence n'a pas été synonyme de mépris des particularités psychologiques de l'enfant par des auteurs insouciants. Bien au contraire, cette démarche partait de deux postulats : la foi en la capacité de l'enfant à saisir des tensions consubstantielles à la société dans laquelle il évolue et le constat de l'existence d'une part de violence inhérente au monde de l'enfance. Ce dernier point est mis en évidence par l'auteur catalan Josep Marìa Benet i Jornet dans son prologue à l'édition de ses pièces *Taller de fantasia* et *Supertot*. Il y considère que « els nens no són àngeles neutres, esperits eteris i incontaminats no sotmesos a la llei dels sentits i de les passions »[220]. Ces observations se situent dans la lignée de la pensée esquissée par Alfonso Sastre et Josep María Carandell dès les années soixante, pour qui la ligne de partage entre monde adulte et monde de l'enfance telle qu'elle était présentée par les institutions culturelles et éducatives provenait d'une pure manipulation intellectuelle visant à une assimilation de l'enfant aux schémas esthétiques et idéologiques dominants.

Le principe de clôture qui a présidé à cet isolement de l'enfant spectateur à l'égard de la vie collective a eu pour corollaire la question de la séparation du jeune public en groupes d'âge, accentuant de façon substantielle l'enfermement esthétique auquel ils étaient déjà réduits.

[218] *Ibid*, p.16.
[219] Luis Matilla, « El teatro infantil en la encrucijada », *Cuadernos de pedagogía*, n°10 (suplemento), 1978, p.36.
[220] Josep María Benet i Jornet, *Taller de fantasia / Supertot*, Educaula62, 2009, p.179.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

1.3.3. La séparation entre les âges

Le traitement de la question de la séparation du jeune public en tranches d'âges par les prescripteurs de l'époque est tout à fait révélateur du processus de particularisation du récepteur, voire de son retranchement vis-à-vis de la société de laquelle il provenait. Cette séparation était largement véhiculée par les précepteurs de l'AETIJ, qui y voyaient un moyen de prendre en compte les différents besoins et capacités des enfants spectateurs. Dans son intervention à l'occasion du premier congrès de l'AETIJ, Amparo Reyes avait recours aux théorisations d'un certain « Kuper » (sic)[221] pour justifier le partage du jeune public en quatre groupes distincts : les moins de 6 ans, les 7-10 ans, les 10-12 ans et les adolescents. Pour les moins de douze ans, l'actrice défendait le recours à une dramatisation centrée sur l'existence immédiate des enfants, à travers des thématiques comme l'amour, l'amitié ou le devoir. Selon elle, l'absence de capacité de discernement critique l'indisposant à affronter la réalité, seul l'échappatoire imaginaire était en mesure de pallier l'immaturité de l'enfant et les limitations liées à son vocabulaire et à ses capacités cognitives restreintes. À partir de l'adolescence, elle estime que le choix doit s'orienter vers les œuvres du répertoire classique et moderne afin d'offrir aux jeunes « firmes criterios éticos y estéticos »[222].

Cette idée était aussi relayée par certains dramaturges. Carlos Muñiz, par exemple, proposait une séparation en trois tranches d'âges : moins de 6 ans, 6-10 ans et 10-15 ans. Mais l'auteur espagnol apportait une nuance concernant la supposée conformité des contenus selon les âges. Tout d'abord, il partait du postulat selon lequel « el teatro despierta en el niño el sentido crítico »[223]. Ce qui le conduisait à soutenir Ŕ à l'inverse d'Amparo Reyes Ŕ la combinaison entre fantastique et réalisme afin de ne pas éloigner l'enfant de toute appréhension de la réalité. Toutefois, des réminiscences d'une vision conservatrice affleuraient dans le discours de C. Muñiz, notamment lorsqu'il prônait une distinction entre les thématiques réservées aux jeunes filles et celles réservées aux jeunes garçons à partir de dix ans.

Il faut noter qu'au sein de l'AETIJ ont été exprimées certaines nuances Ŕ ou plutôt des concessions Ŕ sur ce thème. La présidente elle-même, dès le premier congrès de

[221] D'après mes recherches et déductions, il s'agirait d'Herbert Kupper, psychanaliste co-fondateur du *Los Angeles Psychoanalytic Institute*. Je ne suis parvenu à retrouver l'article ou l'ouvrage dans lequel il traite de cette question.
[222] Amparo Reyes,« La educación teatral del niño, única garantía para conseguir el público que un buen teatro requiere », *op. cit.*, p.122.
[223] Carlos Muñiz,« El teatro y los niños »,*op. cit.*, p.35.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'association, après avoir exposé les possibles regroupements de spectateurs par âges, affirmait que l'association espagnole encourageait la réalisation de spectacles pouvant intéresser des publics d'âges différents. Seulement voilà, l'apparent rejet d'une telle division n'était en réalité que le fruit d'une résignation liée à l'impossible viabilité économique d'un théâtre au destinataire si cloisonné et spécifique[224]. Aurora Díaz-Plaja appuyait cet argument de façon plus prosaïque, affirmant que « la asistencia de los adultos hay que tenerla en cuenta al estudiar las posibilidades de llenar un local »[225]. Au souci économique s'ajoutait un objectif de préservation de la structure familiale traditionnelle, valeur de base de l'État franquiste. À la lecture du discours inaugural du Director General de Cultura Popular y Espectáculos en 1969, on peut s'étonner de le voir critiquer « una especie de bidisecciñn social que tiende a separar drásticamente por categorías de edades, los niños de los jóvenes, y los jóvenes de los adultos »[226]. Mais s'il envisage une reconsidération de cette division, c'est avant tout pour que les spectacles renouent avec un objectif de premier ordre : celui de renforcer « la unidad natural de convivencia que es la familia »[227].

À l'opposé des postulats traditionalistes véhiculés par l'AETIJ et ses artistes associés, tous les auteurs du corpus s'étant exprimé sur le sujet ont rejeté fermement l'idée d'une séparation du jeune public en groupes d'âges et de sexes. Carlos Aladro exprimait clairement son opposition à une telle prescription : « yo no estoy de acuerdo con los pedágogos que señalan diversos tipos de teatro y de temática según la edad y el sexo de sus espectadores »[228]. Ce refus émanait de l'observation de résultats d'enquêtes et d'expérimentations qu'il menait auprès des enfants avec lesquels il organisait des ateliers de création dramaturgique (El ratón del alba)[229]. Il avait pu constater que « las obras las entiende el niño en función de su inteligencia o desarrollo, pero no según su edad »[230]. Pour sa part, si Lauro Olmo ne condamnait pas l'écriture d'œuvres « cuyo eje está en el niño de siete años, otras en el de once »[231], il insistait néanmoins sur le fait que pour être considérées comme réussies (« acertadas »), elles devaient pouvoir s'adresser à tous les âges.

---

[224] María Nieves Sunyer, «El teatro para la infancia y la juventud en el mundo», *op. cit*., p.77.
[225] Aurora Díaz-Plaja, « Formas prácticas para promocionar un teatro infantil », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, op. cit., p.74.
[226] Carlos Robles Piquer, « Acto de apertura », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, op. cit., p.59.
[227] *Ibid*, p.59
[228] Carlos Aladro, « El ratón del alba », *Primer Acto*, n°71, año 1965, p.26.
[229] Nous reviendrons plus en détails sur cette expérience menée par le *dramaticien* espagnol entre 1963 et 1975.
[230] Carlos Aladro, *ibid*., p.26.
[231] Lauro Olmo, « Y Pum! », *op. cit.*, p.31.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

En réalité, la problématique des âges met face à face deux approches : l'approche psychologisante et l'approche sociologique. C'est ce que met en avant Pierre Bourdieu dans un entretien avec Anne-Marie Métailié[232]. Après avoir rappelé que les divisions entre les âges sont arbitraires, il signale que l'imposition de frontières entre jeunesse et vieillesse, maturité et immaturité, minorité et majorité, est un enjeu de lutte dans toutes les sociétés. La suite de son propos rejoint les analyses philosophiques et littéraires de Michel Foucault et Nathalie Prince déjà évoquées :

> Les classifications par âge (mais aussi par sexe ou, bien sûr, par classe...) reviennent toujours à imposer des limites et à produire un *ordre* auquel chacun doit se tenir, dans lequel chacun doit se tenir à sa place. […] Il n'y a rien là que de très banal, mais qui fait voir que l'âge est une donnée biologique socialement manipulée et manipulable ; et que le fait de parler des jeunes comme d'une unité sociale, d'un groupe constitué, doté d'intérêts communs, et de rapporter ces intérêts à un âge défini biologiquement, constitue déjà une manipulation évidente.[233]

En ouvrant le critère générationnel à celui du sexe et de la classe sociale, le sociologue établit un parallèle entre la séparation entre les âges et d'autres formes d'exclusions sociales au cours de l'histoire. On retrouve un cheminement de pensée similaire à celui esquissé par Josep María Carandell lorsqu'il comparait les mécanismes en œuvre dans l'exclusion de la femme et celle de l'enfant dans la société franquiste.

Alfonso Sastre se montrait encore plus radical dans l'analogie qu'il proposait. Pour donner une force particulière à sa dénonciation des « barrières mythiques entre les âges », il comparait l'exclusion des enfants des théâtres pour adultes à l'Apartheid sud-africain. Selon lui, les enfants avaient « leur » théâtre au même titre que les noirs avaient « leurs » universités[234]. Si une telle analogie ne dérive pas d'une analyse historique comparée rigoureuse, elle a le mérite de faire ressortir les enjeux idéologiques ayant accompagné la question de la séparation du public en classes d'âges, et ce pas uniquement dans l'Espagne des années soixante. Le dramaturge espagnol passait l'émergence d'un théâtre exclusivement réservé aux enfants au crible d'une grille de lecture marxiste : la division entre les âges n'était autre que le corollaire de la division du travail dans les sociétés capitalistes[235]. Quarante ans avant Nathalie Prince, Alfonso Sastre amorçait une pensée dans laquelle pointait déjà la relecture de la théorie de Philippe Ariès sur le sentiment de l'enfance. Il exposait, de façon polémique et moins appuyée scientifiquement, ce que la

[232] Pierre Bourdieu, « La jeunesse n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie Métailié publié dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p.143-154.
[233] Pierre Bourdieu, *op. cit*., p.144-145.
[234] Alfonso Sastre,« El teatro y los niños (2) »,*op. cit.,* p.131.
[235]*Ibid*, p.129.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

chercheuse française a nommé « petite dialectique historique de la littérature de jeunesse ou pour une nouvelle façon de poser le concept de lutte des classes »[236]. La particularisation de l'enfant spectateur, conduisant à son isolement vis-à-vis de formes théâtrales plus complexes, était interprétée comme une forme de domination et d'exclusion sociale à part entière.

Quoique depuis une posture moins radicale, Jesús Campos García[237] questionnait lui-aussi la pertinence de l'existence d'un théâtre spécifiquement destiné à l'enfance. Partant de sa propre expérience, il se souvenait avoir commencé à aimer le théâtre dès son plus jeune âge en assistant à des représentations pour adultes. Cette possibilité d'apprécier une œuvre « pour adultes » trouve ses racines, selon lui, dans la capacité de l'enfant à saisir les conflits représentés. Car « [el niño] también tiene conflictos sociales, distintos a los nuestros en la forma, pero probablemente muy similares a los nuestros, en el fondo. Por tanto, que no los perciba del mismo modo que nosotros no quiere decir que no los perciba »[238].

Cette réflexion rejoint l'idée selon laquelle toute œuvre théâtrale, aussi complexe soit-elle, peut faire l'objet de divers degrés de réception. On retrouve dans le discours artistique alternatif de ces années-là l'esquisse d'une pensée qui sera développée par la recherche universitaire quelques décennies plus tard. Comme par Nicolas Faure lorsqu'il affirme qu'un spectacle « est susceptible d'intéresser, à des niveaux divers, n'importe quel spectateur un peu patient. Le nombre de signes, ou leur sens, sera simplement évalué différemment selon l'âge du spectateur, son histoire personnelle, peut-être ses déterminations sociologiques »[239]. C'est sans doute ici que réside la profonde différence entre les auteurs du corpus et le théâtre institutionnel et commercial de l'époque : une volonté de développer la patience du spectateur, condition nécessaire à la stimulation de son regard interrogateur ou critique, face à l'immédiateté de la réception recherchée par un théâtre formaliste et infantilisant.

Éloigner l'enfant de toute remise en cause de son environnement social était un des principaux objectifs du théâtre institutionnel. Nier à l'enfant l'accès à de tels questionnements représentait même pour les prescripteurs franquistes un devoir que devaient remplir dramaturges, metteurs en scène et éducateurs, au nom du respect de la singularité

[236] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p.75.
[237] Jesús Campos Garcìa est l'auteur de la pièce du corpus intitulée *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1978). Ses pièces "pour adultes" les plus connues sont *Matrimonio de un autor teatral con la censura* (1974) et *7.000 y un camello* (1974). A la tête des Teatros del Circulo de Bellas Artes entre 1984 et 1989, il s'est efforcé de promouvoir les textes de dramaturges espagnols contemporains. Il a fait une nouvelle incursion dans le théâtre jeune public en 2004 avec *La fiera corrupia*, pièce sur les ravages de la drogue chez les adolescents. Il a été président de l'Asociaciñn de Autores de Teatro (AAT) de 1998 à 2015.
[238] Échange de mails avec l'auteur (25 mars 2016).
[239] Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, PUR, 2009, p.43.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

enfantine. L'utilisation de personnages déjà connus, d'un langage simple, voire simplificateur, de fantaisies futiles par les artistes du théâtre officiel se basait sur une volonté de rendre « accessible » le théâtre aux plus jeunes. Pour appuyer ce dogme de l'accessibilité, le discours dominant veillait à condamner l'inadaptation des tentatives contemporaines visant à rapprocher le jeune public des nouvelles tendances du théâtre politique contemporain. Pour Juan Cervera, par exemple, les « nuevas tendencias encierran en un capítulo muy apretado y denso larga serie de intentos y posibilidades que para nada han pensado en el niño o en el adolescente. Han pensado simplemente en el teatro y en su espectador normal, […] el adulto cultivado»[240]. Le théâtre *politique*, au sens de critique vis-à-vis du pouvoir politique, est donc réservé à une élite culturelle, seule apte à saisir ses enjeux et significations, de laquelle l'enfant, privé de bagage culturel, est naturellement exclu. La séparation entre les âges n'est donc pas sans rappeler la séparation entre public « cultivé » et public « populaire » par le pouvoir et les censeurs franquistes. L'objectif était le même : isoler un certain public de certains contenus afin de neutraliser la force sociale du théâtre contestataire.

Toutefois, cette vision de l'enfant comme être dénué de toute sensibilité politique doit faire l'objet d'un questionnement basé sur les travaux d'anthropologues et de psychologues qui viendront confirmer, dans une certaine mesure, les intuitions artistiques de certains dramaturges du corpus.

1.3.4. L'univers politique des enfants

La fragilité des raisonnements évoqués réside dans la négation d'une « sensibilité » politique de l'enfant en raison de son absence de « culture » politique. Pour saisir cette sensibilité, il faut tout d'abord comprendre le terme politique non pas dans son acception restreinte de pratique de pouvoir et d'affrontements partisans, mais dans son sens plus large de fonctionnement sociétal. C'est l'approche anthropologique qui prend alors le dessus sur la perspective strictement politologique. Si l'on envisage l'homme sous la forme de *l'homo politicus*, « recherchant les propriétés communes à toutes les organisations politiques

[240] Juan Cervera et Antonio Guirau, *Teatro y educación*, op. cit., p.50.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

reconnues dans leur diversité historique et géographique »[241], il est alors difficile de contester l'appartenance de l'enfant à la communauté politique, ni sa participation plus ou moins directe au fonctionnement de cette dernière.

Les trois notions que l'on peut rattacher à l'appréhension du politique au sens large sont celles de justice, de pouvoir et d'autorité. Or, différents chercheurs – d'horizons et de disciplines différentes – ont montré que ces notions se développent chez l'enfant dès son plus jeune âge. Dans un des très rares ouvrages sur le rapport de l'enfance au politique, l'anthropologue Annick Percheron affirme :

> Il y aura donc chez tout enfant une connaissance directe de certaines situations d'autorité avec leurs règles du jeu et leurs modes de solution des conflits […]. Et puis, il y aura aussi, chez tout enfant, une connaissance indirecte d'autres situations d'autorité et d'autres autorités (dans le domaine politique, notamment)[242].

La conclusion d'A. Percheron se fonde sur l'observation et l'analyse minutieuse du rapport entretenu par un groupe d'enfants d'une dizaine d'années issus d'environnements sociaux différents avec le vocabulaire et les concepts politiques. Concernant la caractérisation de l'autorité telle qu'elle est perçue par les enfants, A. Percheron souligne que le monde politique qui perce derrière leurs réponses n'est guère idéalisé. L'insistance sur la notion de contrainte liée à l'ordre et à l'autorité apparait avec insistance dans les réponses à son enquête. En outre, « les titulaires des rôles et les structures d'autorité sont contestés, […] les mécanismes et les institutions politiques sont connus par une large majorité d'enfants »[243]. S'il est évident que l'enfant présente des lacunes dans son expérience et des flottements dans la compréhension de certains messages ou situations, il peut néanmoins « acquérir une proximité idéologique ou développer des attitudes d'acceptation ou de rejet du système tel qu'il fonctionne sous ses yeux »[244].

Cette recherche s'inscrit dans un contexte particulier, la France du début des années soixante-dix et les données obtenues doivent être relativisées en ce qu'elles sont situées et datées. Remarquons toutefois la proximité aussi bien temporelle que géographique avec l'objet d'étude concerné par le présent travail. Certes, à cette époque la structure politique espagnole est éloignée du système français. Néanmoins, si le contenu précis de « l'univers politique des enfants » variera selon le contexte social et historique de l'enquête, « les

[241] George Balandier, « Le politique des anthropologues », dans Madeleine Grawitz & Jean Leca (éd.), *Traité de science politique*, 1. Paris, PUF, p.309.
[242] Annick Percheron, *L'univers politique des enfants*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1974, p.140.
[243] *Ibid*, p.250.
[244] *Ibid*, p.245.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

mécanismes d'organisation des connaissances et des valeurs restent les mêmes »[245]. En outre, toute proportion gardée, il est possible de déceler certaines similitudes entre les systèmes éducatifs français et espagnol concernant la socialisation politique des enfants. Le peu d'enseignement civique qui était imparti aux élèves français se cantonnait à une exaltation des valeurs patriotiques et morales et à une identification au groupe de la communauté nationale. L'enseignement de l'histoire, quant à lui, « mett[ait] l'accent sur les facteurs d'unité et gomm[ait] les différences provinciales et régionales »[246]. Aspects qui ne sont pas sans rappeler les piliers de l'enseignement civique espagnol de l'époque.

Cette démonstration de la possibilité d'envisager une culture politique enfantine déjà développée à l'âge de dix ans ne constitue pas une démarche isolée, ni biaisée par un quelconque intérêt idéologique. En 1966, Jean Piaget avait tenté de démontrer que la compréhension du concept de justice était naturelle chez l'enfant[247]. Les critiques féministes postérieures ayant remis en cause l'universalité du concept de justice – qui varie notamment en fonction du sexe de l'individu –, n'invalident pas pour autant la capacité de l'enfant à s'en construire une vision propre très tót. Cette idée est défendue par la philosophe de l'éducation Amy B. Shuffelton. Dans un article de 2010 retraçant une expérimentation menée dans une école de Chicago, elle démontre que les enfants sont des « penseurs capables »[248] témoignant de conceptions et de pratiques déjà formées en matière d'exercice de la justice.

Au sein de l'AETIJ des années soixante, l'idée d'un développement chez l'enfant des concepts de justice et d'autorité autre que domestique ou scolaire n'est pas envisagée. Cette évolution est repoussée à l'adolescence. C'est la pensée qu'exposait Raoul Carrat, dramaturge français invité au congrès espagnol de 1969 pour y présenter une communication sur le préadolescent et le théâtre. Il situait les premiers signes d'assimilation des concepts de justice et d'égalité à l'âge de treize ans. Malgré ce constat, les thèmes d'actualité ne touchaient selon lui que de très loin les préadolescents, et jamais les enfants de moins de treize ans, « los cuales viven en otros mundos »[249]. Il estimait que la notion de justice devait

[245] *Ibid*, p.243.
[246] *Ibid*., p.251.
[247] Jean Piaget, *Le jugement moral chez l'enfant*, Paris, PUF, 2000. Lorsqu'on observe les résultats de ses entretiens menés auprès d'enfants de 6 à 12 ans, on remarque que la défense de l'égalité face à l'injustice prend le pas sur l'obéissance à l'autorité (« Égalité et autorité », p.220-235).
[248] Amy B. Shuffelton, « La culture politique des enfants en miniature », dans *Cultures enfantines. Universalité et diversité*, sous la direction d'Andy Arleo et Julie Delalande, Rennes, PUR, 2010, p.253.
[249] Raoul Carrat, « El comportamiento del preadolescente y el teatro (joven de 13-16 años) », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, op. cit., p.70.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

donc être abordée uniquement dans le théâtre pour adolescents, et dans un contexte égocentré relatif à l'existence quotidienne et immédiate du jeune. Devaient alors être privilégiées les histoires de « pelotillero », de « soplón », de « trampas » ou « fullerías »[250] à l'école. L'enfant devait quant à lui être le destinataire d'œuvres exclusivement basées sur une fantaisie idéalisée et coupée du monde qui l'entourait.

Force est de remarquer que le curseur n'était pas situé au même endroit chez les professionnels du théâtre ayant développé leur activité à la marge des institutions franquistes. On l'a vu, les dramaturges du corpus avaient foi en la capacité de l'enfant spectateur à saisir les conflits sociaux représentés. À travers leur théâtre, ils se refusaient à entendre la socialisation de l'enfant en termes abstraits gravitant autour des notions morales du bien et du mal. Loin de se développer dans un système idéal, selon eux l'enfant apprend à connaître et à juger le système à travers des situations données, dont le réalisme résidera non pas dans la reproduction mimétique de faits ou gestes sociaux « situés », mais dans la représentation de mécanismes de domination, d'injustice ou de répression transposables à leur réalité environnante.

1.3.5. « El ratón del alba » : un outil pour connaître l'enfant spectateur des années soixante ?

Les observations de Carlos Aladro sur les groupes d'enfants avec lesquels il a créé le Teatro Experimental Infantil el Ratón del Alba viennent ratifier les réflexions précédentes sur la socialisation politique chez l'enfant. L'initiative est née de l'idée de cet enseignant au Colegio de Nuestra Señora del Pilar de Madrid au début des années 1960. Son objectif était d'envisager le rapport de l'enfant au théâtre à la lumière de nouveaux outils d'analyse. Les ateliers de création qu'il animait lui permettaient d'observer l'enfant dans quatre postures distinctes : l'enfant-spectateur, l'enfant-dramaturge, l'enfant-acteur et l'enfant-metteur en scène. Son rôle se « limitait » à celui de *dramaticien*, tel que le définit Miguel Demuynck : il se donnait pour tâche celle de « encauzar la función »[251], en laissant libre cours à l'imagination et au débats entre enfants dans le processus créatif. Il se contentait de veiller à l'expression de tous et de rendre possible la réalisation matérielle du spectacle : « doy al

[250] *Ibid*, p.70.
[251] Carlos Aladro, « El ratón del alba », *op. cit.*, p.24.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

niño la máxima libertad, no forzándole jamás con mis ideas, y procurando, simplemente, volverlo al tema cuando se pierde »[252]. Cette liberté donnée aux enfants créateurs confère une grande valeur à cette expérience en tant que support pour « connaître » l'enfant et son rapport à l'art théâtral. Dès la première année de l'aventure, Josep María Carandell soulignait le double intérêt de celle-ci :

> Las experiencias de teatro escrito por los mismos niños que Carlos Aladro está llevando a cabo en el colegio del Pilar son muy importantes, debido a que no solamente desarrollan en el niño las capacidades creadoras que le permitirán desarrollarse íntegramente, sino también porque nos facilitan la comprensión del niño actual.[253]

L'auteur catalan suggère ici que le travail réalisé par C. Aladro représente une piste pour combler le vide phénoménologique auquel il a déjà été fait référence. En effet, l'observation minutieuse des thématiques abordées par les enfants, de leurs débats et de leurs choix scéniques sont des paramètres non négligeables à l'heure de mesurer l'apport des conclusions de C. Aladro, dont la pertinence tient au recoupement des approches psychologique, sociologique et philologique.

Dans un article où il effectue une analyse de la réception de la pièce Carlos Muñiz *El rey malo* par les enfants de son groupe[254], C. Aladro montre à quel point le personnage de la fée, élément de fantaisie inséré par l'auteur afin de « dulcificar » l'histoire, avait suscité l'incrédulité et le scepticisme des enfants chargés de la mettre en scène. Dans cette pièce, le père (don Julito) et la fille (Matilde) d'une famille pauvre s'opposent à la mère qui souhaite vendre les marionnettes familiales pour subvenir aux besoins du foyer. Le conflit entre l'esprit créatif du père et le pragmatisme de la mère est résolu par l'intervention d'une fée qui fera miraculeusement tomber de l'argent du ciel. Pour C. Aladro, la prise de position des enfants du « Ratón del Alba » en faveur de don Julito et contre la fée, qu'ils estimaient fausse, mettait en évidence la réception politique qu'ils avaient de l'œuvre.

Au-delà de cette observation ponctuelle concernant la réception d'une pièce écrite par un adulte, les traces documentaires du « Ratón del alba »[255] (pièces, dessins, déclarations d'intentions, témoignages d'enfants) offrent un support d'analyse précieux pour évaluer « l'univers politique » des enfants espagnols de l'époque et ses manifestations possibles

[252] *Ibid,* p.25.
[253] Josep María Carandell, « El teatro infantil en España », *op. cit.*, p.44.
[254] Carlos Aladro, « El ratón del alba », *op. cit.*, p.27.
[255] Carlos Aladro a publié un ouvrage intitulé *El Ratón del Alba. Antología de teatro infantil* qui réunit des pièces écrites par les enfants (de 6 à 11 ans), des partitions de musiques imaginées par eux, des schémas de décors et scénographies ainsi que des courts textes où les enfants expriment leur vision du théâtre.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dans leur pratique théâtrale. Tout d'abord, à la lecture des pièces écrites par les enfants de 6 à 12 ans, on observe un rapport à l'imaginaire qui est loin de la « fantaisie pour la fantaisie » prônée par les prescripteurs de l'AETIJ à cet âge. Comme le signale leur éducateur, « la fantasía tiene para ellos un valor negativo […] la fantasìa es la mentira »[256]. Dans les œuvres du « Ratón del alba », quand apparaissent des animaux, des bois, des anges, ils ne sont jamais appréhendés comme « pure fantaisie »[257], ni comme solution magique à la résolution d'un conflit. Comme le soulignait Jesús Lñpez Pacheco au sujet de l'œuvre *Los tres hermanos huérfanos* (écrite par un enfant de douze ans), la majorité des pièces issues du Ratón del Alba « son carentes de esta típica fantasía infantil de la que tanto se habla »[258]. L'auteur de la pièce pour enfants *Juguetes en la frontera* situait l'esthétique de ce recueil dans la lignée de la littérature picaresque et du « drama social » des siècles précédents. En effet, très peu de personnages des pièces des enfants du Ratón del alba appartiennent au monde de la fantaisie traditionnelle. La grande majorité répond au critère de la vraisemblance et la tendance à l'animisme est très peu présente. En outre, le symbolisme animal ou végétal n'est jamais convoqué de façon purement fantaisiste par les jeunes dramaturges, il renvoie au contraire à une référentialité sociale assez précise, à l'instar des pièces pour enfants de Pilar Enciso et Lauro Olmo. Pour ces enfants, il semble que l'authenticité d'un personnage réside non pas dans sa matérialisation, mais plutôt dans la relation que ce dernier entretient avec leur réalité, dans les idées qu'il renferme.

Le lien étroit qu'entretient le théâtre écrit par ces enfants avec leur réalité sociale est parfaitement résumé dans leurs témoignages, retranscrits ici les uns après les autres par Carlos Aladro : « El Teatro es algo contado y que se hace de lo que pasa en la vida o en la fantasía / El Teatro es una relación de las cosas con emoción y que interesa a todos / El Teatro es una cosa que habrìa ocurrido, puede ocurrir u ocurrirá / […] El Teatro es el resumen de la vida de verdad. »[259]. En outre, si les pièces publiées expriment des traumatismes individuels, ceux-ci trouvent leurs racines dans des conflits interpersonnels dont l„arbitrage s'effectue dans un contexte communautaire marqué par le dissensus et le dialogue. Cet aspect a des conséquences sur les modes de résolution des conflits dramatiques qui sont marqués par une action franche du personnage face à la situation qu'il considère comme injuste, parfois en vain. En témoigne l'avis que portait Íðigo Biosca (11 ans) sur sa

[256] *Ibid*, p.27.
[257] Martín Garriga Roca, « Proyección psicológica del teatro para la infancia y la juventud », *op. cit*., p.141.
[258] Jesús López Pacheco, « En torno a *Los tres hermanos huérfanos*», *Primer Acto*, n°97, junio 1968, p.34.
[259] Carlos Aladro (éd.), *El ratón del alba. Antología de teatro infantil*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p.103.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pièce *El circo ambulante*[260] : «Yo he escrito esa obra para decir a todos que hay muy pocos hombres con una vocación como la que tiene Pipo. Que se esfuerzan y trabajan con alegría. Pero sí hay muchos cegados por el dinero, como el Alcalde de mi obra. Pero al final éstos, los alcaldes, son los que vencen.»[261]

Au vu des contenus des pièces écrites par les enfants et de leurs déclarations d'intention, faut-il s'étonner du silence maintenu par l'AETIJ et la Secciñn Femenina autour du Teatro Experimental Infantil el Ratñn del Alba, pourtant en mesure d'apporter des réponses aux interrogations jusqu'alors abstraites formulées sur le monde de l'enfance ? En réalité, les résultats de cette expérience n'allaient pas dans le sens des « certitudes hypothétiques » avancées par les prescripteurs franquistes. Carlos Aladro lui-même avait pris ses distances avec les velléités de théorisation de la récente association. On l'a vu, il rejetait de façon catégorique l'isolement de l'enfant vis-à-vis de la réalité sociale, la séparation entre les âges et l'idée d'un théâtre basé sur une fantaisie lénifiante. Dans son introduction à l'ouvrage *El ratón del alba*, il ironisait d'ailleurs sur la formulation de critères psychologiques et artistiques arbitraires par l'AETIJ à partir de 1967 : « los Congresos Nacionales de Teatro para la Infancia y la Juventud dictan crucigramas sobre lo que saben los niños, los adultos y los títeres ; sobre los que se debe dar a los niños »[262].

Malgré cette distance assumée et revendiquée vis-à-vis des postulats de l'AETIJ, le travail du *dramaticien* était repris comme exemple par Juan Argemí Fontanet[263] au congrès de 1967, pourtant loin d'incarner la ligne progressiste au sein de l'association. Il y faisait référence dans une communication visant à offrir un panorama du théâtre jeune public en Espagne. Il soulignait l'intérêt indéniable d'une expérience qui permettait d'« orientar en gran manera a los pocos autores de teatro infantil respecto a la peculiar visión del niño, las

[260]Représentée par les enfants du Ratón del Alba en 1966, *El circo ambulante* met en scène le conflit entre la communauté d'un cirque ambulant emmené par Pipo et le maire d'une commune où les circassiens viennent de s'installer. La communauté du cirque vit dans une harmonie marquée par la répartition égalitaire des recettes de chaque représentation. Personne n'a le pouvoir sur le reste de la communauté, le droit de donner des ordres est réparti selon les compétences de chacun et les décisions sont soumises à la critique de la communauté. Cette harmonie est rompue à leur arrivée dans un village où le maire exige que l'argent gagné lors de la représentation lui soit reversé en guise d'impót, mettant ainsi en péril la survie du cirque. La pièce se clót sur la mort de Pipo, qui prononce ces derniers mots : « Los hombres han podido conmigo ».

[261] Cité par Carlos Aladro, « El teatro de Íñigo Bisoca », *Primer Acto*, n°97, junio 1968, p.10.

[262] Carlos Aladro, *El ratón del alba*, op. cit., p.15.

[263] Directeur de la compagnie La Juventud de la Farándula de Sabadell, troupe amateure à finalité apostolique dont les frais de fonctionnement des dons d'entrepreneurs locaux. Cette compagnie a joui du soutien inconditionnel de la SF et de l'AETIJ durant les quinze dernières années de la dictature. Selon son directeur, la compagnie est née « con un sentido espiritual de apostolado seglar, con una finalidad de proporcionar a la infancia y a la juventud espectáculo moral y recreativo ».

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

formas actuales de su necesaria fantasía y sentido idealizador »[264]. S'il rejoignait Josep María Carandell sur l'apport phénoménologique de cette pratique, sa lecture débouchait sur une conclusion opposée. Son observation rapide et lacunaire de l'expérience du « Ratón del alba » le confortait dans son exaltation de la fantaisie comme voie d'apaisement et d'édulcoration, voire d'évasion face à la réalité. Là où C. Aladro déduisait de sa pratique éducative une réfutation de la supposée fantaisie idéalisatrice de l'enfant, J. Argemí Fontanet y voyait une démonstration de celle-ci.

J. Argemí Fontanet contredit donc les premières conclusions présentées par C. Aladro dans *Primer Acto* (n°71, 1965), conclusions pourtant basées sur une observation exhaustive et une analyse approfondie de son travail auprès des enfants du « Ratón del alba ». En outre, la courte analyse de Juan Argemì Fontanet ne peut qu'être sujette à critique dans la mesure où ce dernier n'avait pu avoir accès, au moment de sa communication, qu'à une seule œuvre écrite par un enfant : *El ángel, el niño y el diablo*, publiée par *Primer Acto* en 1965. À cette date, aucune autre trace de débats, de textes d'enfants ou de schémas scénographiques n'avait encore été diffusée par Carlos Aladro.

Entre silence et réinterprétation douteuse, cette expérience n'a pas eu la résonance méritée parmi les professionnels du théâtre et de l'éducation en Espagne. Alors qu'elle offrait l'occasion de se défaire des critères intuitifs justifiant une vision conservatrice du lien entre théâtre et enfance, le détournement des analyses de Carlos Aladro et le relatif silence jeté sur ses expériences ne faisaient qu'accentuer le constat de José Monleñn, selon qui « poco sentido tiene hablar del valor formativo del teatro, de sus mútiples funciones en el mundo de la infancia si, previamente no nos preguntamos por los términos en que se desenvuelve el mundo de la infancia española »[265].

La récupération et l'analyse des œuvres et autres traces scripturaires du Teatro Experimental Infantil Ratñn del alba corroborent les conclusions d'Annick Percheron sur la socialisation politique des enfants. Elles renforcent l'idée d'une réceptibilité politique chez l'enfant : si celui-ci est capable de produire des pièces dans lesquelles l'abus d'autorité, la justice et les conflits sociaux sont questionnés, il semble raisonnable d'envisager une possible compréhension de ces questions par l'enfant spectateur. Loin de témoigner d'une fantaisie détachée de toute réalité sociale environnante, les œuvres rendent compte d'un rapport étroit entre l'enfance et le contexte culturel et sociopolitique dans lequel elle évolue.

[264] Juan Argemí Fontanet, « Momento actual del teatro infantil y juvenil en España », *Actas del 1 Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967),* op. cit., p.42.
[265] José Monleón, « Teatro infantil (II). Teatro de niños para todos », *op. cit.*, p.8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

On comprend aisément les raisons qui ont empêché à cette idée de s'imposer face aux postulats des gardiens du théâtre espagnol pour enfants. Le théâtre peut constituer un mode d'intervention dans la réalité afin de faire émerger des vérités que le discours dominant occulte ou condamne. Nier à l'enfant sa capacité de jugement critique revient à annihiler la force ontologiquement politique du théâtre de jeunesse, et donc à neutraliser ses velléités d'intervention dans les processus de changements sociaux.

Au cours de ce premier chapitre, j'ai fait le constat selon lequel envisager la politicité du théâtre jeune public relève d'un enjeu épistémologique qui a longtemps été biaisé, voire nié par des conflits d'intérêts qui tenaient à l'instinct de conservation d'une idéologie et d'un pouvoir politique donnés. Ce pouvoir reconnaissait certes – à l'unisson avec les dramaturges issus des courants critiques – le caractère utilitaire du théâtre dans le développement de la personnalité et de la sensibilité esthétique des enfants. En revanche, un effort considérable a été maintenu afin d'ignorer les implications politiques de la socialisation de l'enfant par le théâtre. Sur cet aspect, l'étude des orientations du théâtre jeune public ne doit pas être isolée de l'évolution du théâtre général. En effet, la neutralisation de la force contestataire du théâtre par le pouvoir franquiste a été une constante qui a touché toutes les formes théâtrales à destination de tous les publics : de la censure des pièces considérées comme « dangereuses » à la promotion d'un théâtre de l'évasion, en passant par les restrictions liées aux conditions de représentation dans les théâtres de *Cámara y Ensayo* et l'émergence d'un discours prescriptif sur les processus de création théâtrale. Reste alors à étudier les modalités de légitimation et le degré d'influence d'un tel discours sur la vie théâtrale espagnole des deux dernières décennies du franquisme.

Dans le second chapitre, l'analyse des mécanismes de légitimation d'un « nouveau » théâtre institutionnel et de l'esthétique qu'il véhiculait contribuera à effacer les doutes pouvant persister à ce stade de mon travail sur l'idée d'un théâtre jeune public comme espace de conflictualité politique. Conflictualité ressentie aussi bien par l'enfant spectateur que par l'adulte créateur ou médiateur. Par l'enfant dans la mesure où le jeune spectateur a déjà développé sa vision propre de concepts comme la justice, l'autorité et le pouvoir. Il est donc en mesure d'exprimer son adhésion ou son refus des valeurs qui fondent le modèle social qui lui est proposé (dans la réalité et dans l'univers fictionnel) et de saisir le questionnement qui en est fait par une œuvre dramatique. Par l'adulte puisque le pouvoir de détermination qu'a l'enfance sur la société future constitue un enjeu intrinsèquement politique pour les adultes qui la composent, et davantage pour ceux qui la dirigent. L'analyse

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

de la contradiction liée à la coexistence d'un système de médiation prónant un théâtre « apolitique » avec un système censorial drastique – ainsi que la porosité entre ces deux sphères – achèvera de mettre en évidence l'enjeu nécessairement politique du théâtre pour enfant, au moins jusqu'en 1978.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Chapitre 2 : Théâtre jeune public et franquisme, un enjeu nécessairement politique

2.1. Une esthétique de la préservation/conservation

À partir des années soixante, une des principales préoccupations du régime franquiste a consisté à concilier ses désirs de reconnaissance extérieure avec la préservation de ses principes fondamentaux. Le rapprochement des démocraties occidentales impliquait en amont un certain nombre de changements dans le champ de l'économie, de la culture et de l'éducation. Les fondements politiques et sociaux du régime attendront quant à eux plusieurs années avant d'être altérés : répression, censure, absence de libertés resteront ancrées au moins jusqu'à la rédaction de la constitution démocratique de 1978, trois ans après la mort du dictateur.

Au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, la victoire alliée porte atteinte à une Espagne qui se serait vue économiquement favorisée et politiquement renforcée par une victoire de l'Axe. Dans le champ des politiques éducatives, le contexte extérieur de la Guerre Froide, la rupture générationnelle et l'obsolescence du modèle de formation de la jeunesse vont conduire à la disparition du Frente de Juventudes[266]. C'est tout le système d'instruction de l'enfance espagnole qui se retrouve remanié. La nouvelle Delegación Nacional de la Juventud prend le relais et met en place des modèles plus en accord avec les politiques de la jeunesse des pays européens. Iván García Vázquez décrit les orientations du nouvel organisme comme une version édulcorée des politiques éducatives antérieures, « intentando alejar el añejo sabor del FJ nacido del final de la guerra [civil española] »[267]. Ce phénomène d'édulcoration trouvera une traduction dans le théâtre pour enfants produit par la Secciñn Femenina. Au sein même de la SF, une distance sera prise à l'égard du théâtre chargé d'intentions didactiques en accord avec la préservation morale de la jeunesse entretenue par le franquisme[268]. Si la transmission des valeurs franquistes surgira de façon

[266] Section jeunesse de la Phalange Espagnole, créée par Franco en 1940 afin de répondre à ses exigences d'endoctrinement politique. A l'instar des jeunesses hitleriennes, le sport et l'éducation « pré-militaire » y occupaient une palce de premier ordre.

[267] Iván García Vázquez, *Estudio de una institución del franquismo: fuentes y metodología para el Frente de Juventudes*, Instituto Universitario de Historia Simancas, Universidad de Valladolid, p.216, [en ligne : http://documents.tips/documents/fuentes-y-metodos-para-el-estudio-de-una-institucion-del-franquismo-el-frente-de-juventudes-ivan-garcia-vazquez.html], consulté le 12/12/2016.

[268] L'ouvrage *Teatro infantil* publié en 1960 par la SF est un bon exemple de ce type de théâtre. Il rassemble des pièces de Carola Soler, Aurora Díaz-Plaja, Aurora Mateos, Carmen Bravo-Villasante, Marisa Villadefrancos et Juan Antonio de Laiglesia publiées dans la revue *Bazar* de la SF entre 1950 et 1960. Dans ces

moins frontale et transparente dans le « nouveau » théâtre promu par la SF et l'AETIJ, celui-ci n'allait toutefois pas échapper à une logique de préservation morale. Une brève exploration de quelques pièces mises en scène par les deux compagnies institutionnelles de théâtre pour enfants en apportera l'illustration.

2.1.1. Édulcoration et ajustements idéologiques

Ne pouvant aborder en détails toutes les œuvres ayant figuré au répertoire de Los Titeres et du Teatro Municipal Infantil entre 1959 et 1977, l'analyse se concentrera sur les adaptations d'œuvres littéraires déjà existantes (par ailleurs majoritaire au sein de leurs répertoires)[269]. Ce choix me paraît pertinent dans la mesure où, en tant que traductions linguistiques et scéniques, elles s'avèrent plus opérantes pour illustrer les phénomènes d'atténuation des caractéristiques esthétiques et morales et de renforcement d'éléments en adéquation avec le contexte normatif socioculturel de l'Espagne d'alors.

La constante la plus visible dans ces adaptations est sans doute l'atténuation de l'aspect social présent dans les œuvres originales. C'est par exemple le cas des deux adaptations des *Avventure di Pinocchio* : la version de Fernando Martín Iniesta, mise en scène par Carlos Suárez Radillo (Los Tìteres) en 1960 au Teatro Goya et la version d'Antonio Guirau montée par le TMI en décembre 1973 au Teatro Alcázar. Dans ces deux traductions, la dimension sociale est presque intégralement gommée. Comme dans l'adaptation de Walt Disney, la Toscane paysanne et les enfants pauvres de l'œuvre de Collodi ont disparu. En outre, en enlevant les épisodes où Pinocchio subit la justice arbitraire des gendarmes et du juge, les deux adaptateurs éludent la question du rapport conflictuel qu'entretient le pantin avec les institutions et les garants de l'ordre. Éléments pourtant constitutifs de l'ambivalence du personnage et du mouvement dialectique qui imprègne l'œuvre[270]. On retrouve une telle élision de l'aspect social dans l'adaptation du *Magicien d'Oz* par Fernando Martín Iniesta montée par Suárez Radillo au Teatro Goya en 1961 et reprise dix ans plus tard par Ángel Fernández Montesinos (toujours avec Los Títeres) au théâtre de la Zarzuela. Le début de la pièce présente une Dorothée entretenant une relation harmonieuse avec la nature et remplie

pièces en un acte, le pédagogisme ostensible et la clarté des messages moralisants témoignent de la pensée national-catholique de la droite conservatrice de l'époque.

[269] Pour la liste exhaustive des pièces montées par Los Títeres et le Teatro Municipal Infantil, voir annexe 3.

[270] Jean-Claude Zancarini, « Lectures critiques de Pinocchio », dans Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, Flammarion, Paris, 2001, p.340.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'un profond bonheur. La description de l'environnement social élude complètement la misère sociale et la nature hostile qui ont pourtant un rôle de détonateur dans l'intrigue imaginée par Lyman Frank Baum. Enfin, on observe le même phénomène dans l'adaptation de *l'Oiseau bleu* par Ricardo López Aranda pour Los Títeres en 1967. Dans cette version, les inégalités sociales qui irriguent le début de l'œuvre de Maurice Maeterlinck sont supprimées : on ne retrouve aucune trace du dialogue qui reflète la détresse de TylTyl et Mytyl observant, le ventre vide, le repas de Noël de la famille riche par la fenêtre de leur chambre.

L'atténuation de la violence est une autre caractéristique remarquable commune à ces adaptations. Dans les deux versions de *Pinocchio* déjà mentionnées, l'épisode de la bagarre entre le pantin et ses cruels camarades de classe n'apparaît pas. La violence du directeur de la troupe de Paillasses envers Pinocchio est elle aussi fortement atténuée, tout comme l'altercation entre Gepetto et le maître Antoine. Dans le *Magicien d'Oz,* adapté par Los Títeres, la pièce ne se clôt pas par la mort de la sorcière. Celle dernière est au contraire intégrée à la communauté grâce à l'intervention du magicien qui la transforme en bonne personne, alors que l'œuvre originale se solde par la mort de la sorcière aux mains de Dorothée. Dans l'adaptation de *Platero y Yo*[271], le metteur en scène Fernández Montesinos faisait le choix de modifier la fin originale, pourtant conservée par l'adaptateur José Hierro. Malgré le fort symbolisme de la mise en scène et le non dévoilement du corps de la marionnette représentant Platero, il décidait d'ajouter une scène représentant la résurrection de l'âne afin de ne pas provoquer l'angoisse chez les jeunes spectateurs[272].

En dehors des modifications apportées par les adaptateurs et les metteurs en scène, les œuvres originales répondent souvent à une exigence d'adéquation morale préalable. Ainsi la fable de *Pinocchio* était-elle en mesure de répondre à certaines attentes des prescripteurs franquistes. En effet, selon Alberto Asor Rosa, à travers cette histoire, Carlo Collodi entendrait « faire descendre le message de sa propre classe, la bourgeoisie » en faisant l'éloge de « l'éthique du sacrifice » et de « la vertu du travail »[273]. Si cette interprétation marxiste peut être discutée, en revanche, force est de constater que les appendices moraux qui jalonnent les aventures du pantin s'acclimataient parfaitement aux objectifs de

[271] *Platero y Yo*, de Juan Ramón Jiménez, a été adapté par le poète José Hierro à la demande de Lula de Lara, dirigeante de la Secciñn Femenina et de l'AETIJ. Cette adaptation a été montée par Los Tìteres, sous la direction de Fernández Montesinos, en janvier 1973 au théâtre national María Guerrero.
[272] Information tirée d'un entretien réalisé avec Ángel Fernández Montesinos à Madrid en juin 2015.
[273] Alberto Asor Rosa, « Le voci di un'Italia bambina », dans *Storia d'Italia* IV, 2, *Dall'Unità a oggi*, Turin, Einaudi, 1975, p.925-940. Cité par Jean-Claude Zancarini, « Lectures critiques de Pinocchio », *op. cit*., p.334.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

préservation morale poursuivis par le franquisme[274]. C'est en tout cas ce que laissent percevoir les opinions des différents censeurs. Vázquez Dodero voyait dans l'adaptation de 1973 « una nueva y correcta versión del cuento de Collodi » dont les modifications « no desentona[ban] con el aspecto moral »[275]. Un des censeurs de 1960, quant à lui, ne s'imaginait pas émettre des réserves sur une œuvre dont l'unique objectif était « de entretener con su débil moraleja final »[276].

Une telle observation est valable pour la pièce *Le voyage de Pierre l'heureux* d'August Strinberg, adaptée et mise en scène par Antonio Guirau (TMI) en 1969. En plus de l'atout lié à sa qualité littéraire reconnue par les grands spécialistes étrangers, la pièce répondait assez fidèlement aux valeurs morales dominantes dans l'Espagne des années 1960. Comme le souligne Jean-Pierre Sarrazac, cette pièce féerique puise autant dans la structure du conte que dans le genre médiéval de la moralité[277]. Le fort sentiment religieux qui émane de l'œuvre réside dans son schème directeur : le voyage de l'enfant cheminant entre vices et vertus, et dont la trajectoire est guidée par une force supérieure. L'action qui, dans cette pièce, « ne procède pas de l'intériorité du personnage pris dans une relation interpersonnelle, mais d'une volonté supérieure et transcendante »[278], s'ajustait remarquablement aux préceptes religieux assurant la régulation sociale dans l'Espagne franquiste. À cette affinité préalable, il convient d'ajouter les modifications qu'a subies le texte original, pourtant déjà destiné aux enfants. À ce sujet, Juan Cervera saluait l'effort fourni par le metteur en scène pour « suavizar la asperezas y aumentar el tono farsesco, aminorando así la amargura de la original »[279].

Il est des cas où l'idéologie des œuvres originales ne semblait pas à la hauteur des attentes des médiateurs. On observe alors des phénomènes de renforcements, ou même d'ajouts d'éléments édifiants en accord avec l'ordre moral conservateur. C'est le cas dans

[274] Voici quelques exemples de préceptes moraux dilués dans l'œuvre. Les citations sont tirées de la traduction d'Isabel Violante, Flammarion, Paris, 2001 :« pour amasser honnêtement quelques sous, il faut savoir les gagner, soit par le travail de ses mains, soit par l'intelligence de son cerveau » (p.147), « les vrais pauvres, ceux qui méritent l'aide et la compassion, sont uniquement ceux qui, pour des raisons d'âge ou de maladie, se trouvent condamnés à ne pouvoir gagner par eux-mêmes le pain nécessaire à leur subsistance. Tous les autres ont le devoir de travailler, et s'ils ne travaillent pas et souffrent la faim, tant pis pour eux ! » (p.183), « l'oisiveté est une très vilaine maladie, et il faut la soigner dès l'enfance, car, lorsqu'on est grand, on n'en guérit plus » (p.193), « j'ai voulu te rappeler ta méchante action, pour t'enseigner que, dans ce monde, quand on le peut, il faut se montrer bon avec tous si nous voulons être traités avec bonté à notre tour en cas de besoin » (p.305).
[275] AGA 73/10032, rapport n°292/73.
[276] AGA 73/9341, rapport n°232/60.
[277] Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Éditions du Seuil, 2012.
[278] *Ibid*, p.138.
[279] Juan Cervera, *Historia crítica…*, op. cit., p.424.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'adaptation théâtrale de *l'Ile au trésor* réalisée par Aurora Mateos – fidèle collaboratrice de la revue *Bazar* de la Sección Femenina – pour Los Tìteres en 1962. Tout d'abord, l'ambivalence de Long John Silver y est escamotée. Il ne s'échappe plus avec une partie du butin, mais reste fidèlement aux côtés du jeune Hawkins et des autres membres de l'équipage. Ensuite, le retour de ces derniers donne lieu à une scène finale dont l'adaptatrice profite pour y glisser une exaltation patiotique. Dans un enthousiasme unanime, Silver prend la parole devant l'assemblée réunie pour célébrer leur arrivée : « (Con énfasis) Ya estamos de nuevo en la patria, en nuestro pueblo […] ¡Venimos con los bolsillos llenos de oro, repito, y todos vosotros participaréis de nuestra riqueza y bienestar!»[280]. L'altération de la trajectoire du personnage est donc pleinement justifiée par le sentiment d'appartenance à une patrie et la volonté de la voir progresser sur la voie du bien-être économique et social. Une telle modification de la fin originale répondait à des velléités propagandistes évidentes. Elle permettait à la Sección Femenina de relayer un discours officiel qui, à partir des années 1960, s'efforçait de légitimer le pouvoir autocratique par le progrès économique et l'amélioration de la qualité de vie supposée l'accompagner.

On retrouve un processus d'ajustement idéologique similaire dans la démarche menée par les médiateurs du TMI. On ne peut qu'être saisi d'étonnement en constatant que cette compagnie, financée par la mairie de Madrid, a mis en scène en 1969 une adaptation de *El Juglarón* de León Felipe, « uno de los símbolos de la libertad política y la oposición a la dictadura de Franco »[281]. Auteur qui, par ailleurs, « adjudica[ba] al arte escénico un papel social de gran trascendencia, diametralmente opuesto al teatro "escapista" y conservador que propició el franquismo »[282]. Il s'avère très intéressant d'examiner les discours d'Antonio Aparisi (« delegado de cultura del ayuntamiento de Madrid » en charge de la gestion et promotion de la compagnie municipale sous le mandat d'Arias Navarro) et d'Antonio Guirau (metteur en scène du TMI) sur la pièce de León Felipe. Dans le programme distribué aux spectateurs en 1969, on peut lire un court texte de présentation dans lequel Antonio Aparisi justifie le choix de l'œuvre en ces termes : « el [Teatro] Español, seguirá así su brillante ejecutoria, siendo auténtica escuela en la que los jueves por la tarde los niños de Madrid reciban una lección de buenas costumbres y puedan solazarse durante un par de

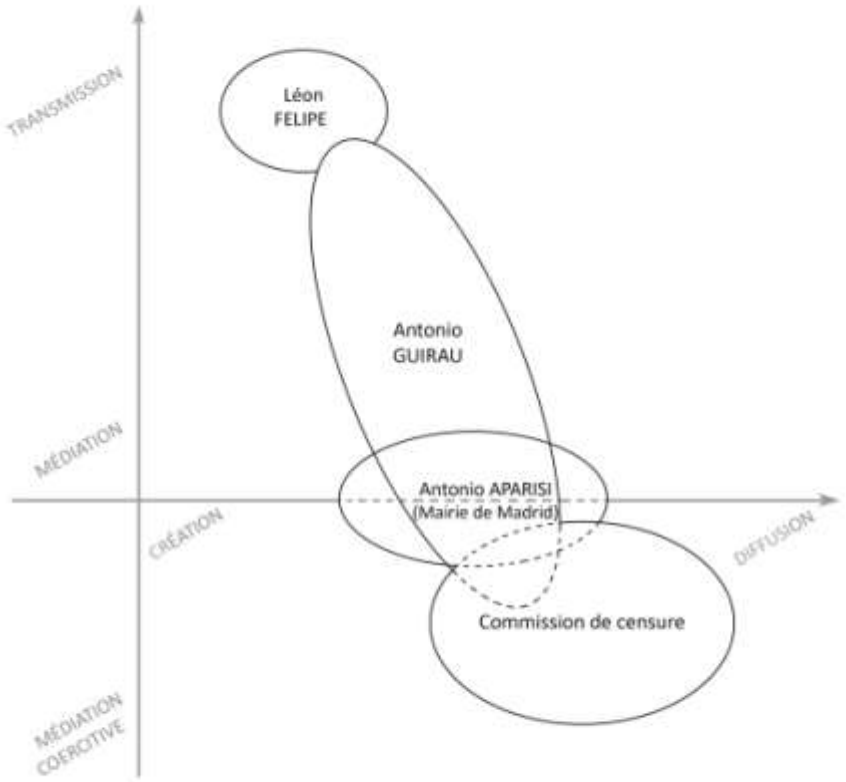
[280] Aurora Mateos (adapt.), *La isla del tesoro*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, « Edebé Teatro », 1984, p.67.
[281] Juan Frau, *La teoría literaria de León Felipe*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p.119.
[282] Berta Muñoz, *Censura y teatro del exilio*, Murcia, Edit.um, 2010, p.216.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

horas con la gracia y el donaire de nuestros clásicos»[283]. Antonio Guirau, le metteur en scène, justifiait le choix de la pièce auprès des censeurs en insistant sur le fait qu'elle se situait « dentro de la más clara ortodoxia religiosa y social a nivel infantil »[284]. L'argumentation des médiateurs gravite ici autour de deux axes : la garantie de pureté morale qu'offre la pièce (préalablement escamotée par la censure), et le statut de « classique » attribué à *El Juglarón*, visant à rassurer les adultes et les autorités sur son caractère patrimonial. La pièce n'était pourtant pas si inoffensive. La lutte pour la justice de personnages humbles et opprimés face à des forces sociales cruelles qui les dépassent occupe une large place dans les sept contes qui composent l'œuvre. J. Paulino Ayuso les décrit comme « un ejército modesto, sencillo, casi lúdico de implantación de la Justicia »[285] qui rappelle davantage les schémas dramatiques des œuvres du corpus que ceux du répertoire du TMI ou de Los Títeres. Or, la sélection des contes Ŕ dont la responsabilité est imputable aussi bien à la Junta de Censura qu'au metteur en scène Ŕ visait clairement à atténuer la portée subversive de la pièce dans son ensemble. « La primera confesión » et « Justicia », en raison de la violence qui s'y déploie et, dans la seconde d'entre-elles, de l'allusion à un viol, ont été écartés par la censure. En revanche, « El pastelón del bautizo » et « La barca de oro », mettant tous les deux en scène des personnages pauvres parvenant à rétablir une forme de justice sociale par leurs actes non violents, ont eux aussi été écartés par la compagnie. Seuls « La mordida », « El abad de San Gaudián » et « Tristán e Isolda » ont été gardés. Les deux derniers témoignent d'une pieuse naïveté dont la satire ne semble pas avoir été saisie par les médiateurs du TMI qui ont préféré y voir une marque d'orthodoxie. C'est donc à un processus d'assimilation similaire à celui des œuvres de B. Brecht au cours des années 1960 par les théâtres nationaux auquel on assiste. Il semble que la reprise du modèle de schéma présenté dans le premier chapitre permet d'illustrer avec clarté cette neutralisation de la portée subversive de la pièce.

[283] Le programme du spectacle est disponible sur la base de données du Centro de Documentación Teatral. [En ligne : http://teatro.es/estrenos-teatro/juglaron-el-el-juglaron-7615]. Consulté le 14/12/2016.
[284] AGA 73/9604, rapport n°208/67, lettre d'Antonio Guirau adressée à la Junta de Censura le 31 juillet 1967.
[285] José Paulino Ayuso,« Aportación para una tipología de los personajes dramáticos de El Juglarón », dans *León Felipe, poeta de la llama. (Actas del Simposio "León Felipe". Enero de 1984)*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, p.178. Cité par Berta Muñoz, dans *Censura y teatro del exilio,* op. cit., p.223.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018



L'édulcoration des contenus et de leur représentation scénique est aussi passée par l'influence de l'esthétique véhiculée par les médias de masse, celle des dessins-animés plus précisément. Comme on a pu le vérifier à travers l'analyse des enquêtes menées auprès du public de Los Títeres[286], les médiateurs de la Sección Femenina et du MIT cherchaient à atteindre le jeune public en répondant à un horizon d'attente modelé par les adaptations audio-visuelles de contes et de romans pour enfants. Ces deux genres prédominaient largement dans le répertoire de Los Títeres et, dans une moindre mesure, dans celui du TMI. En ce qui concerne plus spécialement la mise en scène, les déclarations d'intention d'Ángel Fernández Montesinos (metteur en scène de Los Títeres de 1962 à 1977) laissent apparaître une volonté affichée de s'inspirer de l'esthétique disneyenne afin de séduire l'enfant spectateur. Lorsqu'il décrivait le processus de création de *Peter Pan* en 1964, Ángel Fernández Montesinos affirmait avoir cherché à faire en sorte que « todo el vestuario y el

[286] Voir supra, p.58-59.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

decorado fuese un gigantesco libro de Walt Disney »[287]. Il soulignait aussi la pertinence de son idée d'avoir intégré la bande sonore du film de Walt Disney, puisque « fue un grato recuerdo para los niños encontrarse con melodías que les eran conocidas, y que a veces hasta coreaban »[288]. On retrouve une autre référence à l'esthétique des dessins-animés déjà connus des enfants spectateurs dans la mise en scène de *Heidi* par Antonio Guirau (TMI) en 1975. La critique très positive d'*ABC* sur le spectacle mettait en avant les connexions visuelles entre la mise en scène de Guirau et la série télévisée japonaise largement diffusée en Espagne : « ha sido llevada a escena con elementos sacados de las películas japonesas, con lo que establece la necesaria conexión con la imagen ya conocida »[289]. Cette orientation était clairement exposée par Martín Garriga Roca lors du 1er congrès de l'AETIJ. Il y énonçait une série de quatre préceptes destinés aux créateurs de théâtre jeune public, parmi lesquels le recours à la « la pura fantasía » s'inspirant « del nunca olvidado Walt Disney, con sus enanitos y animales que hablan »[290] et l'utilisation d'histoires et de personnages déjà connus des enfants.

Les créations de Walt Disney sont l'incarnation la plus aboutie d'une poétique de l'évasion. Dans ce sens, elles répondaient assez bien aux préceptes esthétiques de l'AETIJ et aux orientations du théâtre officiel en général. Comme le souligne Christian Chelebourg, l'objectif des créateurs des films Disney consiste à réinventer un monde dans lequel l'euphorie et la naïveté viennent se substituer au quotidien du sujet récepteur[291]. À l'opposé des auteurs qui composent notre corpus, et en parfait accord avec la pensée dominante au sein de l'AETIJ, les films de Walt Disney, par le recours exclusif à un regard naïf et irrationnel sur le monde, contribuent à détourner l'enfant récepteur de sa rencontre avec la réalité en réaffirmant par la même occasion les stéréotypes de la société dans laquelle il vit. La convocation de l'esthétique disneyenne comportait deux atouts. D'une part, elle s'ajustait aux nouvelles orientations, aussi bien idéologiques qu'esthétiques, du nouveau théâtre pour enfants défendu par le MIT, la Secciñn Femenina et l'AETIJ et porté à la scène par Los Tìteres et le TMI. D'autre part, elle permettait de conquérir avec facilité un public forcément

[287] Ángel Fernández Montesinos, « Seis montajes », *Primer Acto*, n°71, 1965, p.47.
[288] *Ibid*.
[289] « Heidi, por la Compañía de Teatro Municipal Infantil de Madrid », ABC, edición de Andalucía 29/08/1976, p.33.
[290] Martín Garriga Roca, « Proyección psicológica del teatro para la infancia y la juventud », *op. cit*., p.141-142.
[291] Christian Chelebourg, « Walt Disney ou la possibilité d'un rêve. Eléments de métalecture », *Cahiers Robinson (Actes du colloque de Cerisy « Disney, l'homme et les studios »)*, n°35, 2014, p.16.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

séduit par une esthétique théâtrale évoquant le souvenir de l'émerveillement suscité par les films Disney et autres productions audio-visuelles[292].

La reprise des codes audio-visuels atteint son summum avec la création de *La pandilla va al teatro* en 1971. Cette pièce musicale mettait en scène le célèbre groupe de jeunes chanteurs « La Pandilla », dont l'émission diffusée sur TVE jouissait d'un énorme succès auprès des jeunes téléspectateurs espagnols. Le spectacle avait même donné lieu, en écho aux stratégies commerciales de la naissante culture de masse, à la mise en vente de produits dérivés (disques, photos dédicacées…). L'influence assumée de l'esthétique disneyenne et des succès audio-visuels conduisent à mettre en suspens le róle d'éveil et de médiation que l'AETIJ et la SF attribuaient pourtant au théâtre jeune public. On assiste ici au développement d'un imaginaire calibré par des schémas esthétiques et des contextes de réception routiniers. Les pièces n'instituent pas leurs propres règles, elles reprennent des mécanismes dont la capacité de séduction et d'émerveillement du jeune public a été largement éprouvée.

Prôner un théâtre comme celui de Los Títeres revenait finalement à tourner le dos à l'enjeu éthique lié au théâtre jeune public. C'était oublier que le théâtre constitue un outil de modélisation du monde dans lequel le sujet récepteur est actif intellectuellement. Refuser ainsi de changer les configurations esthétiques ressassées par la culture audio-visuelle, c'était refuser d'entrer en dissonance avec un horizon d'attente préétabli, refuser d'enseigner l'altérité, de changer des visions du monde, de faire éclater les limites et les contraintes de l'enfant spectateur. C'était le cantonner à l'immédiateté univoque et à l'émerveillement passif célébrés par une esthétique de la sensation.

2.1.2. Un art de la sensation

La qualité d'art « total » est reconnue et défendue par la grande majorité des créateurs et théoriciens du théâtre. En effet, l'art théâtral se construit sur un système polyphonique de signes qui s'adressent simultanément à l'ensemble de nos sens. Comme l'affirme Tadeusz

[292] Sur la question de l'émerveillement dans l'univers des films Disney, je renvoie à l'article de Laurent Déon « Walt Disney et le pseudo-émerveillement », dans *Cahiers Robinson*, n°35 (dir. Christian Chelebourg), 2014, p.110-120.

Kowzan, le théâtre est « un art exploitant une multitude de systèmes signifiants » [293], parmi lesquels la parole, la musique, le mouvement ou le décor. Cette pluralité implique une grande variété de savoir-faire artistiques et techniques sur lesquels reposent le pouvoir fascinant du théâtre. Or, l'artiste (auteur, metteur en scène, scénographe…) peut faire un usage particulier des systèmes sémiotiques et répartir le poids de chacun d'entres-eux de façon différente dans la mise en scène. Ainsi voit-on des spectacles où la parole, en tant que matérialisation du texte, occupe une place prépondérante. D'autres où le texte est inexistant et où le sémantisme et l'émotion émergent du mouvement et du décor. Ou encore des spectacles où la musique est omniprésente, et d'autres où elle est totalement absente.

Au-delà de la préférence envers tel ou tel système sémiotique, le metteur en scène a le pouvoir d'orienter le regard du spectateur et d'aiguiser ou d'émousser son jugement critique. La mise en scène peut être mise au service de l'illusion scénique ou bien de la distanciation par le dévoilement de ses ressorts techniques (changement de décor à vue, musiciens sur scène, théâtre dans le théâtre, adresse directe de l'acteur au public…)[294]. Cette question renvoie à celle de l'artificialité du théâtre et à son pouvoir de tromperie et d'illusion dénoncés par Platon. Cette dichotomie dépasse de loin celle entre le réalisme et le symbolisme du signe théâtral. Elle renvoie à l'attitude que l'on souhaite susciter chez le spectateur : une participation émotionnelle guidée par l'identification aux personnages et aux évènements scéniques, ou une participation intellectuelle et critique vis-à-vis du contenu de la représentation.

À partir du début des années 1960 en Espagne, deux tendances semblent se dessiner. Que ce soit au niveau du texte dramatique ou de la mise en scène, les artistes vont chercher soit à maintenir le spectacle à bonne distance du spectateur afin de susciter le recul critique nécessaire, soit à offrir un spectacle fascinant, ne prenant en compte que le pan technico-visuel de la théâtralité. Le discours de l'AETIJ et les spectacles de Los Tìteres s'inscrivent pleinement dans cette seconde tendance. Selon Aurora Díaz-Plaja, bibliothécaire barcelonaise spécialiste du théâtre jeune public et membre de la Junta Directiva de l'AETIJ,

[293]Tadeusz Kowzan, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005, p.121. Cité dans *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes* (Antonia Amo Sánchez, Carole Egger, Monique Martínez Thomas, Agnès Surbezy), Rennes, PUR, 2005, p.21.

[294]Esquissée par Diderot dans le paradoxe du comédien, la distanciation est intrinsèquement liée à la dramaturgie brechtienne et trouve sa théorisation la plus claire dans *Le petit organon pour le théâtre*, de Bertolt Brecht (1948). Alors que Diderot avait centré sa théorie sur le jeu de l'acteur et sa relation à son personnage (aspect qui sera compris dans le *gestus brechtien*), Brecht l'approfondit et l'étend au texte dramatique, à la mise en scène et à la scénographie. Il développe une vision éminemment politique du phénomène de distanciation, dont l'objectif ultime est de conscientiser le spectateur face à des situations d'injustice et d'oppression sociopolitiques.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

le texte dramatique ne devait avoir qu'un rôle secondaire face à la mise en scène, au rythme et à l'interprétation. Une telle position n'avait rien d'exceptionnel dans le monde théâtral européen des années 1960, elle était même un trait significatif des principales avant-gardes de l'époque. Toutefois, cette hiérarchisation des systèmes signifiants lui servait uniquement à affirmer que « el más reiterado cuento clásico puede convertirse, por obra y gracia de un buen montaje, en un espectáculo sumamente agradable para público de cualquier edad ». Quoi qu'il en paraisse, cette affirmation de la prévalence de la mise en scène sur le texte ne s'inscrit pas dans le débat né à la même époque dans l'univers théâtral européen entre les défenseurs du texte dramatique et les défenseurs de la mise en scène et de la création collective. Ici, la prescriptrice ne cherche pas à défendre ce qui fait pour elle l'essence du théâtre, mais plutôt à évaluer quel élément sémiotique sera le plus efficace pour atteindre ses objectifs de modélisation du spectateur par la sensation.

La compagnie officielle Los Títeres, avec le soutien de la SF et de l'AETIJ, a relayé avec une grande fidélité de tels préceptes. L'idée s'imposait selon laquelle la qualité des spectacles reposait non seulement sur le professionnalisme des artistes, mais aussi sur le degré de spectacularité qu'ils étaient capables d'offrir au jeune public. Les nombreuses critiques de presse sur les spectacles de Los Tìteres témoignent de l'orientation esthétique très nette de la troupe vers un « art de la sensation ». Le critique théâtral *d'ABC* Enrique Llovet s'exprimait en ces termes sur la représentation de *Platero y yo* par Los Títeres en 1967 au théâtre national María Guerrero : « c'est un spectacle qu'il faut voir car après son grand déploiement scénographique, après son énorme luxe visuel, ce qui reste et qui résonne en nous est une émotion esthétique indéfinissable mais pure comme le diamant »[295]. La critique réalisée par Rafael Salazar Ruiz, fonctionnaire chargé d'assister à la première de la comédie musicale *La feria del come y calla* en 1964 afin de vérifier que les recommandations de la Junta de censura avaient bien été appliquées, mettait en avant elle-aussi le caractère sensationnel de la mise en scène. Après avoir pointé du doigt l'intentionnalité parfois critique du texte dramatique, il jugeait inoffensive cette « intencionalidad constructiva que el niño difícilmente capta, aunque se deja seducir por el aparato escénico »[296]. Cette observation du critique théâtral franquiste laisse percevoir à quel point la mise en scène a pu diluer, voire étouffer la portée critique du texte dramatique

[295] Enrique Llovet, « Estreno de El pequeño príncipe en el teatro MaríaGuerrero », *ABC*, 10/12/1965, p.103. Critique publiée en français dans le *Bulletin d'information, de documentation liaison internationale de l'ATIJ*, avril-juin 1967, p.30.
[296] Rafael Salazar Ruiz, « Informe-crítica del estreno de la comedia musical Feria del come y calla, celebrado el día 18 de octubre de 1964 en el María Guerrero », AGA 73/9484, rapport n°204/64.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'Alfredo Maðas au profit d'une séduction visuelle portée par le rythme, les décors, les costumes et la musique[297].

L'utilisation de la musique est d'ailleurs un des socles de l'esthétique de la sensation prônée par les institutions théâtrales franquistes, la SF et l'AETIJ et mise en œuvre par Los Títeres. Comme chez Walt Disney, la singularité du processus créatif de Los Títeres ne se situe non point sur le versant du texte ou de la structure dramatique, mais sur celui de l'exécution, au sens musical du terme. C'est en termes de virtuosité et de pouvoir d'émerveillement qu'est évaluée la qualité du théâtre jeune public par les institutions et critiques franquistes. À ce jeu, la compagnie madrilène ne pouvait craindre aucune concurrence sur le territoire national. Une part importante de cet émerveillement tient, aussi bien dans les productions Disney que dans celles de Los Tìteres, à la part qu'y occupe la musique. Cette préoccupation est constamment soulignée par le directeur de la compagnie madrilène, selon lequel « la música es un elemento teatral de primer orden para el niño »[298]. C'est sans doute pour cette raison qu'il a su s'entourer des meilleurs musiciens et compositeurs espagnols du moment : Manuel Moreno-Buendía, Carmelo Bernaola, Pedro Luis Domingo et Alberto Blancafort. Les critiques théâtrales consultées mentionnent toutes, sans exception, la qualité des compositions et de l'interprétation musicale dans les spectacles de Los Títeres, ainsi que la parfaite imbrication entre la musique et les situations scéniques[299]. D'ailleurs, la compagnie a eu une forte propension à monter des comédies musicales : *Amahl y los reyes magos*, *La villa de los ladrones*, *La feria del come y calla, El cocherito leré*. Dans les pièces n'appartenant pas strictement à ce genre, la musique restait omniprésente : fond musical, textes chantés par les personnages, extraits de ballets[300]…

Concomitamment à la musique, le metteur en scène espagnol accordait une importance toute particulière aux décors, aux costumes et à leurs couleurs, éléments selon lui « imprescindibles y necesarios para sugestionar, *fascinar* y *prender la atención* del

[297] Comme pour la quasi-totalité de ses spectacles, Fernández Montesinos a fait appel à des grands noms issus de chaque domaine artistique en Espagne : Víctor María Cortezo pour la scénographie et les costumes, Alberto Blancafort pour la composition et la direction d'orchestre, ainsi que de nombreux acteurs reconnus comme Emiliano Redondo ou Víctor Valverde. Ces collaborations sont évoquées et louées dans toutes les critiques *d'ABC* concernant les spectacles de Los Títeres entre 1962 et 1975.

[298] Ángel Fernández Montesinos, « Seis montajes », *op. cit.,* p.47.

[299] C'est le cas, entre autres, des critiques suivantes :Enrique Llovet, « Estreno de *El pequeño príncipe* en el teatro MaríaGuerrero », *ABC*, 10/12/1965, p.103 ; Lorenzo López Sancho, « *El pájaro azul*, de Maeterlinck, en versión para niños », *ABC*, 29/11/1967, p.109 ; Lorenzo López Sancho « Comedia musical para niños: *La isla de los sueños posibles* », *ABC*, 09/02/1971, p.73-74 ; A.L., « *La pandilla va al teatro*, en el teatro MaríaGuerrero », *ABC*, 14/12/1971, p.78-79.

[300] Ángel Fernández Montesinos, « Seis montajes », *op. cit.,* p.49.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

espectador infantil »[301] (je souligne). On voit donc à quel point l'artiste cherchait à circonvenir l'enfant spectateur par l'imbrication synesthésique de l'ouïe et de la vue, engageant un va-et-vient perpétuel entre ces deux systèmes sensoriels. Cette indissociabilité du son et de l'image était aussi très exploitée chez Disney qui, « cultivant correspondances et synesthésies, rechercha toujours la magie de l'effet »[302]. Comme le suggèrent les critiques théâtrales de l'époque, l'articulation des dispositifs visuels et auditifs imprégnait un « rythme » particulier aux représentations des Los Títeres. Notion qui incarne, selon Gilles Deleuze, « une puissance vitale qui déborde tous les domaines […] plus profond[e] que la vision, l'audition, etc. […] Une « logique des sens » non rationnelle, non cérébrale »[303].

C'est là qu'intervient la distinction essentielle entre émotions et sensations. Comme le souligne Edward Bond, « les sensations ont une origine génétique, les émotions sont acquises. Nous les acquérons grâce à l'expérience et à l'interprétation. Les émotions servent de trait d'union entre sensations et idées »[304]. Ainsi la nature des émotions et leur mode de transmission au théâtre varient-ils selon le degré de sensationnalisme recherché. Aussi bien chez Walt-Disney que chez Los Títeres, le spectateur est envisagé comme un être corporel, de sensations, qui n'est plus caractérisé par son humanité et dont la rationalité n'est pas convoquée prioritairement. Pour le dire en termes deleuziens, ces esthétiques sondent le « devenir animal » de l'homme, qui n'a rien à voir avec l'animal politique aristotélicien[305]. Les trois représentations de Los Títeres les plus symptomatiques de cette logique de la sensation sont *La feria del come y calla*, *Cochecito Leré* et *La Pandilla va al teatro*. Ces pièces de théâtre musical présentent des structures dramatiques éclatées en tableaux isolés mettant en scène des chansons, des contes, des comptines, des *romances*, des chants de Noël dans lesquels les schémas actantiel et narratif sont presque inexistants, voire totalement absents[306]. Les personnages changent entre chaque tableau et ne sont pas pris dans la narration d'une histoire. En outre, l'absence de lien logique entre les tableaux contribue à désarticuler la pensée du spectateur en l'incitant à se focaliser uniquement sur les composantes technico-visuelles de la théâtralité. Il paraît donc impropre de parler d'émotion

[301] *Idem*, p.46.
[302] Arnaud Maillet, « Regard, pièges et fascination chez Walt Disney », *Cahiers Robinson,* n°35, *op. cit.*, p.56.
[303] Gilles Deleuze, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.46.
[304] Edward Bond, *Commentaire sur les « Pièces de guerre » et le paradoxe de la paix*, Paris, l'Arche, 1994, p.15.
[305] Cité par Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, op. cit., p.156.
[306] Dans *La feria del come y calla* se succèdent *Caperucita roja*, le *romance* de don Boixo, un hommage à la corrida, *La tierra de Jauja* (Lope de Rueda) et *El niño feliz* (Oscar Wilde). Dans *El cochecito leré* se succèdent la comptine « Estaba el señor Gato », la chanson populaire « Mambrú se fue a la guerra », les comptines « El cocherito leré » et « ¿Dónde están las llaves matarile? ».

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pour qualifier l'état que ces mises en scène visent à susciter chez l'enfant spectateur. L'émotion doit être appréhendée comme un processus sémantique, tandis que la relation entre la scène et la salle opère ici davantage selon une « logique de la sensation », de la fascination ou de l'émerveillement.

On retrouve cette tendance à l'éclatement actantiel dans l'adaptation de pièces existantes. C'est le cas de *L'oiseau bleu* de Maurice Maeterlinck, traduit et adapté par Ricardo López Aranda et mis en scène par Fernández Montesinos avec Los Títeres en 1967. La critique élogieuse qu'en faisait Lorenzo Lñpez Sancho dans les colonnes *d'ABC* laisse discerner en filigrane cette tendance au formalisme esthétique et au morcellement de l'intrigue. Il décrivait la mise en scène comme un « puzzle », un « mosaico ». Il poursuivait son analyse en complimentant le travail de simplification de la pièce originale, qui se trouvait ici « aliviada así de lo más hondo de su pensamiento ». Enfin, il concluait en définissant cette mosaïque comme une « antología de temas teatrales, de estilos teatrales, grata, constantemente variante, visualmente bella »[307]. L'accent est donc clairement mis sur le manque d'articulation narrative. Mais celle-ci ne représente pas un défaut aux yeux du critique, puisqu'elle est palliée par le soin particulier porté à la scénographie et à la sensation visuelle recherchée. Elle s'offre au spectateur comme une série d'échantillons scéniques, une démonstration visuelle du savoir-faire des artistes et techniciens ayant participé à la mise en scène.

Cette orientation esthétique était constamment applaudie par les critiques des principaux journaux idéologiquement proches du régime comme *ABC*. En règle générale, ces derniers saluaient de manière aussi élogieuse qu'évasive le jeu des acteurs, l'effet visuel des décors et la qualité musicale. Parallèlement était fait le procès des tentatives cherchant à s'éloigner de ce schéma esthétique dominant. Schéma dont l'objectif premier visait à captiver, à émerveiller le spectateur par le dispositif scénique et sonore. Dans sa critique sur la mise en scène de *El Juglarón* par le TMI en 1969, Lorenzo López Sancho, après avoir souligné la qualité du travail des acteurs, de l'arrangeur musical et des décors, dénonçait l'inadaptation des procédés de distanciation expérimentés par le metteur en scène Antonio Guirau (importance du narrateur, mise en place des décors par les personnages) :

> Lo que esto tiene de agilidad escénica, de relativo modernismo teatral, es lo que no tiene de exacta adecuación a las necesidades infantiles. Se desrealiza la acción ante los

[307] Lorenzo López Sancho, « *El pájaro azul*, de Maeterlinck, en versión para niños », *ABC*, 29/11/1967, p.109.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> pequeños espectadores cuando lo que éstos necesitan es *una creación de realidad tan absorbente que deba ser irresistiblemente asumida como verdadera*.[308] [Je souligne].

En écho aux préceptes établis par l'AETIJ, le critique conservateur rejette ici l'esthétique réaliste pour revendiquer la fantaisie dont ont supposément besoin les enfants spectateurs. En outre, selon lui, l'irrationalité de la fable doit faire l'objet d'une concrétisation scénique si réaliste que le spectateur puisse s'y tromper et la substituer à sa réalité environnante. Comme l'exprime Christian Chelebourg au sujet des films disneyens, il s'agit ici d'élever le théâtre au rang d'alternative à la réalité, « de donner [à la scène] à la fois l'opacité du cache et la transparence du miroir qui suscite l'illusion »[309]. Les observations de Lorenzo López Sancho sont tout à fait symptomatiques des désirs d'illusion scénique partagés par les professionnels et critiques de théâtre proches du régime dans les années 1960 et 1970.

Face aux tentatives de démystification du lieu théâtral portées par les dramaturges du corpus, les autorités ont tenté d'imposer, en revendiquant une qualité identique à celle du théâtre pour adulte, un esthétisme et un formalisme écrasants. Il s'agissait de former le spectateur de demain, de le modeler, de le préparer à recevoir avec docilité les formes – hégémoniques à l'époque – du théâtre bourgeois (comédie d'évasion, zarzuela…). Théâtre dont on pourrait affirmer, pour reprendre l'expression de Walter Benjamin, qu'il était « économiquement déterminé par le profit, et sociologiquement par la sensation »[310]. L'accent mis sur l'interprétation, les décors, les costumes et l'ambiance sonore ne renverrait-il pas à la « théâtralisation stérile »[311] à laquelle Edward Bond fait référence ? C'est-à-dire cette théâtralisation de « l'effet » esthétique, du style, visant à cultiver le « bon goût »[312] du jeune spectateur – « toujours pire que le mauvais goût »[313] selon le dramaturge anglais – L'émerveillement esthétique paraît central pour cerner la conception théâtrale de même que celle du spectateur développée par le théâtre institutionnel. La fascination, au lieu de conduire à un questionnement personnel ou collectif, s'inscrit dans une logique d'idolâtrie de l'artifice théâtral[314]. Cette notion d'idole, « figure sans autre au-delà qu'elle-même »[315],

[308] Lorenzo López Sancho, « Teatro Municipal Infantil: estreno de *El Juglarón* en el Español », *ABC*, 26/10/1969, p.73.
[309] Christian Chelebourg, « Walt Disney ou la possibilité d'un rêve. Eléments de métalecture », *op. cit.*, p.15.
[310] Walter Benjamin, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétariens » (1931) ; tarduction et commentaire de Philippe Ivernel, « Histoire d'un texte à venir », *Travail théâtral,* n°20, été 1975.
[311] Edward Bond, *Commentaire sur les « Pièces de guerre » et le paradoxe de la paix,* op. cit., p.82.
[312] L'expression « cultivar el buen gusto » apparaît de façon réitérée dans les différentes communications issues des congrès de l'AETIJ ainsi que dans les déclarations d'intention des médiateurs reproduites sur les programmes des spectacles.
[313] Edward Bond, *Commentaires*…, op. cit., p.82.
[314] Jean-Luc Marion, « Ce que nous montre l'idole », *Rencontres de l'École du Louvre. L'idolâtrie*, Paris, La Documentation française, 1990, p.30.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pose *a fortiori* la question de la participation émotionnelle et intellectuelle du jeune spectateur. Si cette question apparaît dans la bouche de tous les professionnels du théâtre à partir des années 1960, des différences profondes se dessinent au moment de définir avec plus de précision le type de participation convoqué, ses modalités de réalisation et la vision de l'enfant qu'elle suppose.

2.1.3. La nébuleuse participation

La préoccupation croissante envers la participation de l'enfant spectateur – et du spectateur en général – est sans doute un des glissements fondamentaux ayant marqué le milieu théâtral espagnol des années 1960. En Europe, si la séparation nette entre scène et salle avait déjà connu quelques secousses au cours des siècles précédents, ce sont les théories d'Antonin Artaud et de Peter Brook qui vont réellement bouleverser la question de la participation du spectateur au XXe siècle. Le premier revendiquait une participation totale du spectateur : « le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu. [...] Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier. »[316] Si la sensation est en première ligne dans le théâtre d'A. Artaud, c'est dans une logique de transgression, d'inconfort à la fois émotionnel, physique et intellectuel. La sensation n'est donc pas une fin en soi, elle est une force libératrice qui appelle à l'ébranlement ontologique et à la mutation idéologique du spectateur. La participation est totale au même titre que le spectacle est « intégral » et estompe la frontière entre représentation et réalité. Peter Brook insiste lui aussi sur l'importance d'abolir la passivité du spectateur. Ce dernier n'a toutefois pas besoin d'être altéré physiquement pour participer, à la différence de ce que suggère A. Artaud. Selon P. Brook, c'est « l'assistance des regards, des désirs, du plaisir et de la concentration »[317] qui fondent cette participation et transforment les répétitions en représentations.

[315] Nathalie Preiss, « Un visage pâle de la Comédie Humaine : Jacques le blagueur », *La pensée du paradoxe : approches du romantisme : hommage à Michel Crouzet*, Didier Philippot et Fabienne Bercegol, (dir.), Paris, PUPS, 2006, p.276.
[316] Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol.2, Paris, Gallimard, 1961, p.7.
[317] Peter Brook, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2001, p.180.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Malgré le contexte de censure et de fermeture culturelle, l'Espagne des années 1960 n'est pas restée totalement hermétique à ces nouvelles idées. Comme l'affirme Óscar Cornago Bernal, « los vientos del teatro de la crueldad y la nueva consideración y procedimientos de la creación escénica llegaron a los grandes coliseos y, por consiguiente, también a un público más amplio »[318]. En 1967, les villes de Barcelone, Séville, Valladolid, Bilbao et San Sebastián accueillent la représentation d'Antigone par le « Living Theatre », troupe new-yorkaise fortement influencée par les théories d'Antonin Artaud[319]. L'année suivante, la revue *Primer Acto* dédie un numéro entier au théâtre de la cruauté[320]. Par la suite, plusieurs articles sont publiés dans cette même revue sur le dramaturge français et un nouveau numéro lui est consacré en 1973[321]. L'influence esthétique de Peter Brook a connu une trajectoire similaire grâce à la représentation du *Marat-Sade* de Peter Weiss en 1968. La mise en scène d'Adolfo Marsillach reprenait des éléments du théâtre anthropologique de P. Brook et de sa mise en scène de 1964, notamment en ce qui concerne la rupture de la frontière entre scène et salle visant à immerger le spectateur dans l'œuvre et à stimuler sa participation émotionnelle, sans jamais perdre de vue ses objectifs de distanciation critique.

L'aura de la revue *Primer Acto*, ainsi que la répercussion de la venue du « Living Theatre » et de la mise en scène de *Marat-Sade*[322], ont contribué à répandre les théories artaudienne auprès des artistes, des théoriciens et du public espagnols, tous horizons idéologiques confondus.

Le retentissement de ces « évènements » théâtraux Ŕ pour reprendre le terme d'Ó Cornago Bernal Ŕ a concouru à donner une visibilité aux conceptions avant-gardistes sur la participation du spectateur, tout en faisant planer une certaine indéfinition autour de cette notion. En 1971, José Monleñn profitait de sa participation au IIIe congrès de l'AETIJ pour pointer du doigt le flou théorique qui planait sur le thème de la participation du spectateur. Selon lui, « el concepto de participación ha[bía] llegado a convertirse casi en un tópico »[323]

[318] Óscar Cornago Bernal, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 2000, p.77.
[319] Sur ce spectacle, Pérez de Olaguer écrivait, « el Living ha ganado ahí su primera batalla : sacar al espectador de su habitual y convencional posición, hacerle tomar partido », *Yorick*, n°26, 1967,p.16.
[320] Le n°92 de *Primer Acto* (1968) contient, en plus d'une chronologie exhaustive sur l'auteur (p.22-25), les articles suivants : Ángel Fernández Santos, « El teatro de un visionario », p.4-7 ; Antonin Artaud, «El teatro de la crueldad » (extraits), p.9-15 ; Maurice Saillet, « Dos espectáculos, de Artaud: "Les cenci" y "Téte-a-téte" », p.19-21 ; Renzo Casali, « Introducción... a la peste », p.26-31
[321] Le n°159-160 de *Primer Acto* (1973) contient les articles suivants : Doménec Font, « Artaud y la política », p.29-33 ; Fernando Lázaro Carreter, « Artaud y el teatro contemporáneo », p.13-21 ; Ángel García Pintado, « Artaud: El espíritu, la vida, el tiempo », p.26-28.
[322] Pérez de Olaguer voyait dans la représentation de Marat-Sade « el acontecimiento teatral más importante en España desde nuestra última guerra civil », *Yorick*, n°28, 1968, p.68-70.
[323] José Monleón,« Repertorio actual», *op. cit.,* p.78.

au détriment du débat de fond sur les enjeux esthétiques et idéologiques que renfermait ledit concept.

La pensée dominante au sein de l'AETIJ, à l'instar des autres médiateurs théâtraux proches du régime (directeurs de salle, journalistes…), semblait accueillir avec une certaine ouverture l'idée d'une participation accrue du jeune spectateur dans la représentation théâtrale. Certains intervenants ont pu servir de pont entre les idées avant-gardistes et les positions plus conservatrices, dominantes au sein de l'association. C'est ainsi que le premier congrès avait laissé place à l'intervention du metteur en scène Renzo Casali, « uno de los principales impulsores del nuevo teatro desde la teoría y la práctica », qui avait publié la même année une courte étude intitulée « Antonin Artaud, Living Theatre y neo-capitalismo »[324].

En dépit des collaborations éparses et ponctuelles de professionnels comme Renzo Casali et José Monleñn, tous les deux moteurs dans la réception de l'avant-garde théâtrale en Espagne, la ligne officielle de l'association s'écartait nettement des propositions d'Antonin Artaud, de Peter Brook et de leurs relais au niveau du théâtre indépendant espagnol. Tout en l'évoquant régulièrement, les principaux prescripteurs espagnols ont maintenu le thème de la participation du spectateur dans un flou théorique qui empêche aujourd'hui de discerner la portée et les limites d'une telle notion au moment de sa formulation. Au premier congrès de l'AETIJ en 1967, la pédagogue Carmen Aymerich convoquait de façon confuse « el estado de alerta, de emoción y de vida que se comunica desde el escenario y en el que el niño participa vivamente desde la butaca »[325]. Six ans plus tard, lors du 4ème congrès, elle glosait de nouveau autour de cette idée en prêchant « la supresión de las barreras entre los que actúan y los que reciben *activamente* la obra teatral »[326], sans apporter davantage de précision sur la nature de ces barrières. S'agissait-il de barrières physiques, intellectuelles, émotionnelles ? Ce n'est que plus loin dans sa présentation qu'elle donnait des clés pour comprendre sa vision. En réalité, elle entendait par « participation » deux mouvements complémentaires : la participation de l'enfant à la création de spectacles et la participation de l'enfant comme « receptor activo » face à la représentation. En apparence, une telle complémentarité théorique la rapprocherait des idées avancées par Alfonso Sastre, Luis Matilla ou Carlos Aladro à la même époque. Seulement, lorsqu'elle décrit ensuite les expériences d'ateliers dramatiques qu'elle a menées, on discerne que la participation des

[324] Renzo Casali, « Antonin Artaud, Living Theatre y neo-capitalisme », *Primer Acto*, n°91, 1967, p.51-57.
[325] Carmen Aymerich, « La expresión y el teatro infantil », *Actas del I congreso de la AETIJ*, op. cit., p.133.
[326] Carmen Aymerich, « Teatro y comunicación », *Actas del IV congreso nacional de la AETIJ (Madrid, 1973), Boletín iberoamericano de teatro para la infancia y la juventud*, n°2, oct. 1973, p.63.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

enfants dans la création se limitait en réalité à l'apprentissage d'un texte et au respect d'une mise en scène imposés par l'adulte. Aucune place n'était laissée à la créativité de l'enfant en dehors de la fine marge interprétative au sein de son jeu d'acteur. En ce qui concerne la participation dans le théâtre *pour* enfants (réalisé par des adultes), celle-ci se réduisait en fait à la réalisation de courts motifs rythmiques ou textuels dont la reproduction fidèle était programmée et attendue par le metteur en scène et les interprètes[327]. D'autre part, si l'état d'alerte, d'émotion et de vie que désigne Carmen Aymerich n'est pas sans évoquer la pensée artaudienne, on comprend rapidement que cette pseudo-participation ne renvoie en réalité qu'au plaisir immédiat du spectateur. Elle se situe loin de la violence menant à la secousse métaphysique recherchée par A. Artaud. Ici, tout comme pour la prévalence de la scène sur le texte défendue par certains prescripteurs de l'AETIJ, l'influence de l'avant-garde théâtrale n'est que superficielle et son potentiel subversif se trouve neutralisé.

Martín Garriga Roca[328] développait lui-aussi le thème de la participation lors du premier congrès national de l'AETIJ. Il appréhendait la notion d'une manière similaire, en entendant par participation l'immersion des enfants dans la fable, leur complète identification à la représentation. Selon lui, les « gritos, avisos, consejos y canciones » constituaient des formes de participation active du jeune spectateur. On retrouve ces mécanismes participatifs de façon relativement récurrente dans les livrets de mise en scène de Los Títeres. L'adaptation de *Peter Pan* (1963) renferme un certain nombre d'exemples significatifs, parmi lesquels cet extrait où le narrateur interpelle les spectateurs :

> NARRADOR -. Decidme niños, ¿créeis en las hadas? ¡Decid pronto que sí creéis! ¡Si creéis en ellas aplaudid! ¡Aplaudid por favor para que se salve Campanilla! (se oyen nutridos aplausos cruzados por algún silbido, pero Campanilla revive).[329]

Ici, la participation fait l'objet d'un encadrement dont la réalisation incombe à l'acteur incarnant le narrateur. Les verbes à l'impératif révèlent le caractère restrictif, voire coercitif, de cette pratique. L'enfant a l'illusion d'intervenir dans le déroulement du spectacle alors que les annotations du livret montrent à quel point ses manifestations d'acceptation (applaudissements) ou de refus (sifflets) sont finalement ignorées et n'affectent en rien le déroulement de la représentation. C'est un mouvement d'encadrement similaire qui est insufflé par les acteurs dans la pièce musicale *La Pandilla va al teatro*, présentée par la même compagnie en 1971. Le livret de mise en scène présente le désir de faire participer les

[327] *Ibid*, p.71.
[328] Médecin ayant participé au premier congrèsde l'AETIJ.
[329] Livret de mise en scène de Peter Pan (adaptation de Rafael Richart et mise en scène de Ángel Fernández Montesinos) conservé à l'AGA : 73/9432, enveloppe n°55/63, p.12 du quatrième acte.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

jeunes spectateurs comme la ligne ayant guidé l'auteur/metteur en scène de la pièce tout au long du processus de création. Il décrit d'ailleurs une des scènes comme la première application de la « méthode Orff » sur une scène de théâtre. Cette pédagogie musicale, créée par Carl Orff dans les années 1930, a pour but de favoriser un développement harmonieux de l'enfant à travers une pratique non élitiste et ludique de la musique (percussions, chant, expression corporelle), basée essentiellement sur l'improvisation et la création. Or, dans la scène mentionnée, les acteurs descendent dans la salle en jouant une mélodie et invitent le public à reproduire les rythmes de cette mélodie pendant quelques minutes. Ce qui est présenté comme « una participación total de los espectadores »[330] se limite en réalité à la reproduction de schémas rythmiques imposés par les comédiens et où l'improvisation n'a aucune place. Au même titre que les cris et avertissements, ce type de procédé participatif revient à rejeter la possibilité d'une réelle participation de l'enfant et d'une communication bilatérale au sein de l'espace théâtral. La position qu'adopte le metteur en scène de la troupe Los Títeres au sujet du thème de la participation est d'ailleurs révélatrice des contradictions que renferme sa démarche. Lors d'une table ronde organisée à l'occasion du congrès international de l'ASSITEJ à Madrid en 1978, Á. Fernández Montesinos répondait en ces termes à un participant états-unien qui lui demandait si l'adresse directe de l'acteur au public était une constante dans ses mises en scène : « cela ne représente d'aucune façon un trait constant dans le travail de notre groupe […]. Ce qui a été toujours considéré comme normal dans nos spectacle c'est le respect que les acteurs ont conservé pour la convention traditionnelle du quatrième mur »[331].

La plupart des auteurs du corpus ont manifesté un rejet radical de ces formes de participation. Dans un entretien accordé à Osoro Iturbe, Luis Matilla s'opposait de façon catégorique à la participation infantilisante traditionnellement véhiculée par le théâtre pour enfants :

> Me horrorizan esos teatros de participación donde los niños dicen: « ¡Síií! ¡Nooo! ¡Ha sido la bruja! », como los payasos, o les suben al escenario y tan pronto el niño está encima de las tablas y empieza a querer actuar, el actor le dice: « Bájate porque me estás molestando »[332].

[330] Livret de mise en scène de *La Pandilla va al teatro* (écrite et mise en scène par Ángel Fernández Montesinos) conservé à l'AGA : 73/9892, enveloppe n°574/71, p.15.
[331] Archives du VI congrès international d'ASSITEJ (Madrid, 1978), conservées à la Société d'Histoire du Théâtre de Paris. Les discussions ont été retranscrites exclusivement en français, langue officielle du congrès.
[332] Kepa Osoro Iturbe, « Luis Matilla: balones de colores para la creatividad », *op. cit.*, p. 48.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Face à ces pratiques très répandues, L. Matilla a proposé l'expérimentation sans doute la plus poussée dans ce domaine. Sa pièce *El Gigante* (1968) laisse place à des phases de débats qui viennent s'insérer dans l'action dramatique. La participation des enfants sous forme de débats intervient à des moments clés de l'intrigue, comme la fin de la scène d'exposition ou le début de la dernière scène. L'acteur incarnant le crieur public descend dans la salle et incite les enfants à exprimer leur avis sur les faits représentés. Le débat initié au début de la représentation est de nouveau convoqué lors de la dernière scène. À la fin des échanges, le dramaturge laisse la résolution de l'intrigue ouverte aux propositions des enfants[333]. Cette pratique, que le dramaturge approfondira dans les années 1980 avec ses pièces de « teatro de animación » *La fiesta de los dragones*, *El bosque fantástico* et *El baile de las ballenas,* puise ses racines dans les idées formulées à la même époque par Alfonso Sastre, Carlos Aladro, Felicidad Orquìn et Eva Forest. Ces derniers témoignaient d'une vision beaucoup plus claire de ce qu'ils entendaient par « participation » du jeune spectateur. Ainsi A. Sastre et C.Aladro, le premier sous un angle théorique et le second dans une perspective pratique, défendaient-ils la contribution active de l'enfant au processus de création dramaturgique et scénique. Seule condition à cette participation : que la création ne s'insère pas dans un système capitaliste et commercial de production culturelle, synonyme d'exploitation et d'aliénation de l'enfant et donc opposé aux objectifs d'émancipation que les dramaturges se fixaient. Les indications scéniques qui précèdent l'ouverture de la pièce *El niño que tenía miedo*, d'Eva Forest et Felicidad Orquín, sont quant à elles aussi succinctes que claires sur le thème de la participation. Les enfants doivent intervenir comme force de proposition dans le processus de mise en scène (jeu d'acteur et dramaturgie) et comme récepteurs actifs lors de la représentation. Il est notamment mentionné que « esta obra queda abierta a la participación espontánea de los niños en los diálogos »[334]. En outre, à la fin de la pièce, le public est amené à monter sur scène et à composer des strophes portant l'autoritaire don Macartón au ridicule. Cette verbalisation, au même titre que les débats entre enfants dans l'œuvre de Luis Matilla, suppose une prise de distance critique vis-à-vis de la représentation et une participation dans laquelle prévaut l'équilibre entre identification émotionnelle et discernement intellectuel. Peu expérimentées en raison de leur contexte historico-culturel de formulation[335], ces propositions de participation ont le mérite d'avoir

[333] La pièce est en accès libre sur le portail de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [en ligne : www.cervantesvirtual.com/obra/el-gigante/]
[334] Eva Forest et Felicidad Orquín, *El niño que tenía miedo*, Madrid, Anaya, 1964, p.2.
[335] La pièce *El Gigante* ne sera mise en scène qu'une seule fois, en 1976, à Huesca par la compagnie « Cara dura teatro ». La pièce *El niño que tenía miedo* sera elle aussi mise en scène une seule fois à Jaca, en 1967, par

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

été présentées avec une certaine clarté. Clarté que l'on ne retrouve pas dans les confusions ou imprécisions théoriques dont témoignent de nombreux spécialistes de l'époque.

Dans son intervention à l'occasion du 4ème congrès international d'ASSITEJ en 1978, la spécialiste de littérature de jeunesse espagnole Carmen Bravo-Villasante diluait dans un ensemble indiscriminé les différentes formes de participation évoquées jusqu'alors :

> Le théâtre philosophique, celui de l'expressionnisme merveilleux, le théâtre folklorique, celui d'évasion ou de distraction, le théâtre dénonciateur, sont tous représentés par tous ces auteurs (Benavente, Valle-Inclán, Casona, García Lorca, Sastre). Dans l'un, l'enfant participe en esprit, comme spectateur avec son intelligence, dans l'autre, avec la voix, chantant des strophes musicales, mais je constate qu'il y a toujours une participation.[336]

Selon elle, la participation impulsive et infantilisante recherchée par des auteurs comme Jacinto Benavente ou plus tard par la compagnie Los Títeres répond à des mécanismes similaires à ceux pensés par des dramaturges comme Alfonso Sastre. La voie est ainsi ouverte à la confusion entre une participation strictement émotionnelle basée sur l'identification aveuglante du récepteur et une participation intellectuelle fondée sur la prise de distance critique et libérée de l'autorité aussi bien familiale que politique et auctoriale.

La création d'une réalité exclusive et absorbante assumée comme réelle encourage l'enfant à conserver une place de spectateur passif de péripéties vécues par d'autres. Les manifestations de participation mimétique analysées plus haut ne font qu'asseoir la théorie qui confère au spectateur le rôle de récepteur passif cantonné à accepter ou rejeter un produit artistique déterminé dans lequel il n'intervient pas. Cette idée revient à célébrer le divorce entre le fait théâtral et la société réceptrice – dont la seule contribution résiderait dans sa participation financière à la perpétuation du théâtre commercial ou institutionnel – et donc à nier l'essence politique de cet art.

---

les élèves de l'Instituto Nacional de Enseñanza Media de la ville. Malheureusement, nous ne disposons d'aucune archive supplémentaire pouvant rendre compte du travail de mise en scène réalisé par les deux troupes.

[336] Carmen Bravo-Villasante, « Recherche de nouvelles formes esthétiques dans le théâtre pour enfants », *Théâtre, enfance et jeunesse (Bulletin d'information, de documentation et de liaison internationale de l'ASSITEJ)*, janv-juin 1978, p.33.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

2.2. Légitimation théorique et pratique

Le maniement du concept de participation active du spectateur par les précepteurs de l'AETIJ est symptomatique d'une volonté de s'approprier des concepts défendus par les secteurs progressistes de la profession théâtrale – aussi bien en Espagne qu'à l'étranger – dans une quête constante de légitimation théorique (celle des congrès de l'association) et artistique (celle de la compagnie Los Títeres). Il convient désormais d'analyser plus en profondeur les mécanismes à l'œuvre dans ce processus de reconnaissance qui s'articule autour de trois axes : légitimation vis-à-vis des autorités franquistes, vis-à-vis des professionnels étrangers et vis-à-vis de la profession théâtrale espagnole hostile au régime. Nous verrons que le pôle le plus exploité par les dirigeants de l'AETIJ a été celui du rayonnement à l'international, d'où allait découler selon eux un gain de légitimité à l'intérieur d'une Espagne qui peinait à s'extraire de son isolement culturel. Pour trouver une place au sein de l'ASSITEJ internationale, la délégation espagnole – composée de membres de la SF – a dû faire preuve d'une certaine habileté en trouvant dans le socle théorique commun à tous les pays membres une source de justification des principes idéologiques et esthétiques qu'elle défendait lors de ses congrès nationaux. Cette apparente conciliation n'a pu se réaliser sans un certain brouillage notionnel qu'il convient ici d'éclaircir.

2.2.1. Enjeux de la professionnalisation

Une des principales revendications liées au mouvement de développement du théâtre pour enfants à partir des années soixante en Europe et dans le monde a été celle de la nécessaire professionnalisation de ce pan de la création théâtrale[337]. Les créateurs et théoriciens revendiquaient en commun un théâtre de qualité, c'est-à-dire où la réalisation (jeu, scénographie, décor, éclairage, musique, son…) soit en tout point comparable aux spectacles pour adultes les plus travaillés. L'amélioration de la qualité artistique impliquait une modification profonde des conditions matérielles de représentation d'un théâtre jusqu'alors presque exclusivement amateur, souvent représenté dans des lieux considérés

[337] Pour la France, cette tendance est identifiée par Gérard Lefèvre dans son article « Rapport pédagogique ou égalitaire, *Travail théâtral*, n°15, printemps 1974, p.3-10. Cette observation est aussi valable pour l'Espagne, l'Italie, l'Allemagne et de nombreux pays extra-européens comme le Chili, l'Inde, l'Argentine ou le Venezuela. Seuls les pays soviétiques et les États-Unis avaient déjà connu cette évolution quelques décennies antérieures.

comme inadaptés et avec une scénographie pratiquement inexistante. Le répertoire dramatique se cantonnait à des textes puisant dans le folklore et dans lesquels le mimétisme l'emportait généralement sur l'esprit créatif[338]. C'est dans ce contexte artistique qu'a émergé une revendication de type exclusivement professionnel qui allait donner naissance à une lutte communepour obtenir des pouvoirs publics des crédits nécessaires à la professionnalisation des artistes. En 1965, l'Espagne ne comptait que deux compagnies subventionnées (Los Títeres de Madrid et la compagnie Arlequín de Murcie), dont une seulement était composée d'acteurs professionnels[339]. Le groupe jouissant des plus grands moyens financiers était la troupe amateur non subventionnée « La juventud de la Farándula » de Sabadell, entité privée à finalité apostolique dont les sources de revenus émanaient des dons d'entrepreneurs locaux.

En Espagne, l'AETIJ est apparue comme le chef de file et porte-parole de cette revendication professionnelle. Les conclusions du premier congrès de 1967 peuvent se résumer en deux principes centraux : la mise à niveau des exigences artistiques et esthétiques entre théâtre pour enfants et théâtre pour adultes ainsi que la nécessité qui en résultait de demander des subventions aux organismes nationaux et locaux. Ces déclarations semblent avoir eu un impact rapide et tangible puisque deux ans plus tard, les membres du second congrès « agradec[ían] unánimemente las valiosas ayudas recibidas del Ministerio de Información y Turismo, a través de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, para la promoción del Teatro Infantil y Juvenil »[340]. En outre, les archives de l'association renferment un grand nombre de demandes de subventions adressées au MIT et au Ministerio de Propaganda. Ces subventions étaient destinées aux salaires des comédiens et metteurs en scène, aux déplacements des compagnies, à la scénographie, à l'organisation des « Campañas de Teatro Infantil » et des congrès de l'AETIJ ainsi qu'à l'édition de programmes.

Un paradoxe affleure dans le discours de l'AETIJ appelant à l'aide économique des institutions culturelles franquistes. L'objectif initial était d'inciter les compagnies à se tourner vers le jeune public à travers des spectacles d'une plus grande exigence artistique. Les compagnies pressenties étaient donc en principe des compagnies professionnelles pour

[338] María Nieves Sunyer elle-même pointait du doigt ces carences à l'occasion du premier congrès de l'AETIJ en 1967. Voir María Nieves Sunyer, *op. cit.,* p.59.
[339] Juan Argemí Fontanet, «Momento actual del teatro infantil y juvenil en España », *Actas del I Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968, p.39-55.
[340] « Conclusiones », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, Madrid, Editorial Nacional, 1970, p.114.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

adultes ou des compagnies amateurs de théâtre pour enfants voulant professionnaliser leur démarche. Or, les conclusions du 1er congrès précisaient que les subventions devaient s'adresser aux compagnies « que ofrezcan una calidad garantizada, precisamente por la ANTIJ (AETIJ) y sus Juntas Provinciales ». Cette dernière incise désignait tacitement Los Títeres, seule compagnie professionnelle de théâtre pour enfants. Il fallait donc créer des vocations chez des compagnies inexpérimentées, mais en subventionnant celles ayant déjà fait leurs preuves. Seule explication possible à un tel paradoxe : la précision des critères présidant au choix des compagnies renforçait le pouvoir de l'AETIJ sur l'évolution du théâtre jeune public en Espagne. Cela lui donnait le monopole de regard sur les troupes pouvant jouir de subventions et ayant, de ce fait, une plus grande répercussion culturelle : les subventions permettaient de louer de grandes salles, de se déplacer sur le territoire, de multiplier les créations et de réduire le prix des places.

Des subventions étaient directement allouées à l'AETIJ pour l'organisation de concours de textes dramatiques visant à constituer un répertoire. La présidente de l'association choisissait les membres du jury et les critères esthétiques à valoriser pour le choix des pièces. La composition des jurys était étonnamment ouverte. On remarque la participation de José Monleón (rédacteur en chef de *Primer Acto*), du poète José Hierro, du metteur en scène Francisco Nel.lo, conjointement à des représentants de la ligne officielle comme la bibliothécaire Aurora Díaz-Plaja et le metteur en scène Ángel Fernández Montesinos (Los Títeres). José Monleón Ŕ dont la participation avait été longuement débattue en interne par la Sección Femenina Ŕ, déplorait le niveau très faible des textes envoyés. Il suggérait à la direction d'encourager la participation de dramaturges espagnols reconnus pour leur talent et leur préoccupation pour le jeune public. Il citait plusieurs auteurs du corpus comme Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Luis Matilla, Armando López Salinas et Jesús López Pacheco[341]. Tout laisse à penser que ces auteurs étaient au courant de la tenue de ce concours dans la mesure où l'infomation était annoncée dans les colonnes de *Primer Acto*, revue à laquelle ils participaient tous. C'est sans doute l'orientation idéologique de l'association qui a suscité la frilosité des dramaturges cités et les a maintenus à l'écart de cette initiative. José Monleón regrettait la prudence de l'AETIJ à l'heure de promouvoir les œuvres de ces auteurs, qui n'étaient pas représentés « de un modo regular, o con la resonancia social o económica suficiente como para justificar una dedicación sostenida»[342]. Toutefois, la cause de cette faible collaboration doit davantage être identifiée dans une défiance mutuelle entre les

[341] José Monleón, « Repertorio actual », *op. cit.*, p.88.
[342] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

auteurs concernés et l'association plutôt que dans un rejet unilatéral de l'une ou l'autre des parties.

Même si la composition des jurys témoignait d'une relative volonté d'ouverture vers des professionnels incarnant l'orientation critique du théâtre espagnol, la concentration des subventions entre les mains de l'AETIJ a largement contribué au monopole artistique et critique de la Sección Femenina. En 1978, dans un bilan sur sa trajectoire de plus de dix ans dans le champ du théâtre pour enfants, Luis Matilla exprimait sa profonde frustration liée à la « monopolización de nuestra representación en el extranjero por personas que con una clara y definida vinculación política aprovecharon su posición privilegiada para presentar las propias realizaciones, marginando a otros muchos profesionales »[343]. Il poursuivait son constat en dénonçant l'effet pervers de l'accumulation des subventions par l'AETIJ, source d'inégalités de moyens entre les compagnies, entre les territoires et donc entre les enfants spectateurs espagnols.

Toutefois, au moment de son émergence, cette revendication professionnelle semblait dépasser les clivages idéologiques entre dramaturges et vis-à-vis des institutions culturelles. Alfonso Sastre rejoignait les artistes et pédagogues de l'AETIJ lorsqu'il déplorait le fait que le théâtre pour enfants soit encore perçu comme une « sección precaria e intermitente del "teatro profesional" »[344]. Carlos Muñiz se réjouissait quant à lui de voir que « el considerable aumento de la subvenciñn oficial […] hace pensar que estamos en el camino de una reconsideración del teatro como algo más que simple divertimiento»[345]. Luis Matilla, qui se montrera pourtant si critique à l'égard du soutien institutionnel à l'AETIJ quelques années plus tard, avait été relativement sensible à l'émulation suscitée par l'appui institutionnel en envoyant son œuvre *El hombre de las cien manos* au premier concours de textes dramatiques organisé par l'AETIJ en 1968. De son côté, la compagnie de Jorge Díaz Los Trabalenguas a participé aux campagnes nationales organisées par l'AETIJ au début des années 1970 avec sa pièce *Rascatripas*.

Il peut paraître surprenant que des auteurs si radicalement opposés aux visions et préceptes de la Sección Femenina se soient joints à ses revendications et aient accepté ses dispositifs de soutien à la création et à la diffusion. Poussés par une volonté commune de combattre l'idée selon laquelle le théâtre pour enfants devait se contenter de « sous-moyens pour un sous-public », certains dramaturges ont su tirer profit des dispositifs de médiation en

[343] Luis Matilla, « Teatro infantil: la larga historia de una frustración », *Cuadernos de pedagogía*, Suplemento n°10, 1978, p.26.
[344] Alfonso Sastre, «El niño y el teatro (2)», *op. cit*., p.69.
[345] Carlos Muñiz, « El teatro y los niños », *op. cit*., p.36.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

place tant que ceux-ci ne dévoyaient pas leur engagement envers l'enfance et ne supposaient pas de contraintes supplémentaires à la censure préalable. Même Alfonso Sastre, l'auteur le plus radicalement opposé à l'appui institutionnel à la création, ne rejetait pas le principe des subventions tant que celles-ci n'impliquaient pas une « mediación administrativa »[346] parasitaire. La conscience professionnelle et le désir de voir leurs pièces représentées semblaient donc l'emporter sur une quelconque intransigeance idéologique. Les auteurs semblent s'être satisfaits d'un équilibre transitoire qui servait l'intérêt des deux parties : il permettait à l'AETIJ de mettre en avant son róle de promoteur du répertoire espagnol et il donnait la possibilité aux auteurs de voir leurs pièces mises en scène. Équilibre précaire qui sera trahi à plusieurs reprises par les dirigeants de l'AETIJ qui modifieront certaines œuvres à l'insu des auteurs concernés[347].

Cependant, l'idée partagée par tous selon laquelle l'argent injecté dans l'aide à la création participerait à la légitimation artistique du théâtre pour enfants ne doit pas occulter les profondes divergences qui séparaient ces auteurs des principes prêchés par les organismes officiels. Au sein de l'AETIJ, les discussions autour de la qualité de la mise en scène portaient exclusivement sur la capacité à répondre aux supposées exigences de la fantaisie enfantine, bornées par l'illusion et l'émerveillement face à la représentation théâtrale. Cette conscience théâtrale émergente, liée à la volonté de plus en plus affirmée de perfection scénique, relayait la défense d'un théâtre fondé sur le pur divertissement et l'illusion formelle, aspects tous deux bannis par les auteurs du corpus. Si les spectacles produits par l'AETIJ et les débats menés en son sein approfondissaient les questions esthétiques (jeu, lumière, scénographie, langage dramatique), la question éthique était artificiellement maintenue dans un flou consensuel. Les réflexions se limitaient à promouvoir le « buen gusto » de la jeunesse à travers un art dont la force résidait dans une symbiose entre musique, arts plastiques, création littéraire et jeu dramatique.

José Monleón voyait même dans cette nouvelle revendication professionnelle le fondement des critères intuitifs sur les nécessités psychologiques de l'enfant spectateur et sur l'indispensable assouvissement de sa soif de fantaisie. Tout comme la convocation confuse de théories du développement, la nouvelle exigence de perfection artistique contribuait à « déproblématiser » l'enjeu éthique et idéologique du théâtre pour enfants[348] dans son rapport à la réalité sociale espagnole. Le nouveau théâtre pour enfants prôné par le

[346] Alfonso Sastre, « ¿Y un teatro salvaje? », *op. cit.*, p.18.
[347] Voir infra, « De la censure préalable à la médiation censoriale », p.151-154.
[348] José Monleón, « Teatro de niños para todos », *Primer Acto*, n°97, 1968, p.6-8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

régime se voulait désaliénant non pas au niveau des idées, mais au niveau de l'acuité sensorielle que développait sa nouvelle enveloppe formelle. L'idée dominait selon laquelle la professionnalisation était synonyme d'une plus grande considération de l'enfant spectateur, et qu'elle amènerait donc un rapport égalitaire entre ce dernier et l'adulte créateur. Or, il est aussi possible d'appréhender la professionnalisation comme un phénomène qui contribuerait au contraire à creuser le fossé entre les compétences technico-artistiques des professionnels et le regard inexpérimenté de l'enfant. Décalage qui prend tout son sens lorsqu'il est mis en perspective avec les discours et pratiques liés à la participation du jeune spectateur dans les spectacles[349]. Car si l'illusion scénique suscite efficacement la participation affective du jeune spectateur, elle ne fait pas naître pour autant sa participation intellectuelle, bien au contraire.

Que ce soit au niveau du discours normatif ou au niveau de la pratique artistique qu'elle impulsait, la Sección Femenina a eu comme principal souci celui de légitimer sa démarche face à des expériences qu'elle voulait faire passer pour marginales, comme celles des auteurs du corpus. Dans le champ théorique, cela passait par l'usage d'un jargon emprunté aux alors récentes théories du développement combinées à des critères traditionnalistes. Dans le champ de la pratique artistique, l'objectif était de favoriser l'émergence d'une génération de professionnels dociles ou sensibles à ses préceptes, et dont la compétence technico-artistique ne pouvait être questionnée. La place de l'observation et de l'échange avec les professionnels issus d'autres pays a occupé une grande place dans la légitimation de l'AETIJ comme unique représentant des professionnels du théâtre pour enfants en Espagne. Les revendications professionnelles ainsi que les préceptes éducatifs et artistiques que portait l'AETIJ étaient d'autant plus difficiles à remettre en cause par le secteur critique qu'ils s'inséraient dans un mouvement mondial de reconsidération de l'art théâtral à destination de l'enfance, prétendument campé au-dessus des clivages idéologiques qui marquaient le monde contemporain.

2.2.2. De nouveaux spécialistes : universalisation ou mythification ?

Si le discours psychologisant a contribué à légitimer la séparation entre les âges et l'isolement de l'enfant spectateur, il a aussi participé à l'universalisation du discours sur le

[349] Voir supra, « La nébuleuse participation », p.112-117.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

jeune public. Il a contribué à modeler l'image d'un enfant type, aux besoins invariants selon les contextes sociopolitiques et éducatifs. La nouvelle revendication liée à l'amélioration des conditions de représentations et au nécessaire professionnalisme des artistes allait dans le même sens. Portée par les professionnels de tous les pays membres de l'Association Internationale de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse (ASSITEJ), elle couvrait donc des aires culturelles aussi éloignées géographiquement que culturellement et idéologiquement : des États-Unis à l'Union Soviétique, en passant par la Norvège, la RDA, la RFA, la Belgique, l'Espagne, la France, la Grande Bretagne, l'Italie, les Pays-Bas, la Roumanie, la Tchécoslovaquie, la Yougoslavie, le Brésil, le Canada et Israël.

L'émulation internationale autour d'un nouveau sentiment de l'enfance partagé par des pays aux pratiques éducatives et politiques si opposées a contribué à dessiner une figure indiscriminée de l'enfant spectateur. Dans son discours de 1967, la présidente de l'AETIJ mettait sur un même plan les démarches de Léon Chancerel, Miguel Demunyck, Natalia Satz, Winifred Ward et Pilar Primo de Rivera[350]. Une telle omission des divergences de finalités et de moyens revenait à associer l'Education Nouvelle avec les principes autoritaristes ayant inspiré la création des organisations d'embrigadement de la jeunesse dans l'Europe du XXème siècle. En France, l'amalgame entre les pratiques de Léon Chancerel et celles de Miguel Demuynck, entretenu par de nombreuses publications scientifiques, a été révélé par Christiane Page au terme d'un travail d'archives rigoureux[351]. Même s'ils s'intéressent davantage au théâtre pour enfants qu'à la pratique théâtrale dans l'éducation, les premiers chapitres de cette thèse s'inscrivent – à une échelle plus modeste – dans une démarche similaire.

Les pratiques artistiques et éducatives de la Sección Femenina, de l'AETIJ et de Los Títeres n'avaient rien en commun avec celles de professionnels comme Winifred Ward (pionnière du psychodrame) ou Miguel Demuynck (Théâtre de la Clairière), tous deux ancrés dans les mouvements de l'Education Nouvelle visant à l'émancipation de l'individu. Une telle relecture de l'histoire théâtrale par Marìa Nieves Sunyer relève davantage d'une mystification que d'une universalisation des problématiques liées aux enjeux éthiques du théâtre pour enfants. S'ils reconnaissaient le róle du théâtre dans la formation éthique et esthétique, « a través del cual llegue a los niños un mensaje de bondad, verdad, justicia, nobleza y libertad », les prescripteurs de l'AETIJ se gardaient bien de qualifier le type de

[350] María Nieves Sunyer, « El teatro para la infancia y la juventud en el mundo », *op. cit.*, p.58 et 72.
[351] Christiane Page, *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au XXème siècle : aliénation ou émancipation ?*, Arras, Artois Presses Université, 2010.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

justice et de vérité ainsi que les modalités de conquête de la liberté qu'ils invoquaient si souvent. Or, comme le souligne Christiane Page, « l'activité ne dépend pas tant de sa nature que du mode sur lequel elle est pratiquée et des raisons qui la motivent »[352].

Le jeu de paronymie entre mystification et mythification prend ici tout son sens. Roland Barthes définit le mythe comme « une parole choisie par l'histoire qui à un moment donné, dans une culture donnée, travestit un discours contingent, arbitraire mais dominant sur le monde en une conception universelle et atemporelle de l'Homme »[353]. Si l'on retient cette définition du mythe, tous les éléments semblent réunis pour déceler dans le discours de l'AETIJ une mythification de l'enfant spectateur : les prescripteurs franquistes saisissent des discours et pratiques situés dans des contextes culturels et politiques éloignés pour nourrir une vision indiscriminée et consensuelle du théâtre pour enfant.

Grâce à cette universalisation/mythification du propos et au flou conceptuel qu'elle entraînait, l'AETIJ pouvait prétendre à une triple légitimation : vis-à-vis de l'État franquiste, des autres pays membres de l'ASSITEJ et, dans une moindre mesure, du secteur plus critique de la profession théâtrale espagnole.

L'orientation idéologique des créateurs et membres de l'association – qui avait à sa tête la conseillère nationale de la Section Féminine María Nieves Sunyer – ne pouvait que légitimer sa démarche auprès du pouvoir franquiste. La SF avait déjà démontré son zèle en matière d'éducation de la jeunesse féminine dans le plus pur respect des valeurs du régime. Pour sceller les liens avec les institutions, dès le premier conseil d'administration où a été décidée la création de l'association (30 juin 1966), le conseiller juridique Juan de la Sierra proposait que soit effectuée une demande de déclaration d'utilité publique et qu'une membre de la SF soit chargée d'établir les liens avec le « Plan de Desarrollo » franquiste (annexe 2)[354]. Cette dernière tâche a été assignée à Lula de Lara, bras droit de Pilar Primo de Rivera, membre du Departament de Propagande de la SF, spécialisée dans les relations publiques et disposant d'un réseau très dense parmi l'intelligentsia franquiste[355].

L'association internationale et son antenne espagnole étaient parrainées par l'UNESCO et son Institut International du Théâtre, tous deux marqués par un esprit universaliste et

[352] *Ibid*, p.17.
[353] Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2010, p.212.
[354] Archives d'ASSITEJ-España conservées à la Casa del Lector à Madrid. Compte-rendu localisé dans la boîte réunissant les documents relatifs à la 1ère Junta Directiva de l'association (1966). Le « Plan de desarrollo » avait pour objectif de donner une nouvelle impulsion à l'industrie espagnole et de sortir de l'autarcie afin de renouveler l'image du régime aux yeux de ses voisins européens. Ce plan a eu un volet culturel, relativement anecdotique.
[355] Pilar Primo de Rivera, *Recuerdos de una vida*, Madrid, Ediciones Dyrsa, 1983, p.286.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pacifiste. L'entrée de l'Espagne dans l'UNESCO (1952) avait été un des évènements clés de la rupture de son isolement international après la Seconde Guerre Mondiale, tout comme la croissance économique des années soixante imputée au « Plan de Estabilización » (1959) et au « Plan de Desarrollo » (1964). La création de l'AETIJ s'inscrit dans cette dynamique de rapprochement de l'Espagne avec les démocraties occidentales à travers les échanges culturels. Elle représentait donc un enjeu évident pour le pouvoir franquiste. L'ASSITEJ internationale mettait l'accent sur l'idée de « grande famille théâtrale imprégnée d'humanisme »[356] dépassant les cloisonnements nationaux. C'est dans cet esprit qu'est créé le *Bulletin d'information, de communication et de liaison internationale* en 1964, dans lequel sont repris des articles issus de tous les pays membres. Comme le souligne Chloé Maurel, les programmes universalistes de l'UNESCO, visant à rapprocher les peuples du monde entier par la culture, concernaient essentiellement le rapprochement entre Europe de l'Ouest et Europe de l'Est dans les années 1960-70[357], d'où la participation active de membres soviétiques dans l'association. Il est d'ailleurs notable d'observer que le premier comité exécutif d'ASSITEJ international était co-présidé par Gérald Tyler (Grande-Bretagne) et K. Shak Azizov (URSS). Du point de vue du régime franquiste, cette tendance au dépassement des clivages idéologiques allait dans le sens du changement d'orientation de sa stratégie propagandiste. Elle jouait le jeu de la campagne « 25 años de paz » insufflée par le ministre de la culture franquiste Manuel Fraga Iribarne en 1964. Il s'agissait en effet de laisser de côté la propagande belliqueuse fascisante au profit d'une illusoire ouverture économique, culturelle, voire idéologique, tout en jetant le voile sur les épisodes de répression féroce, la censure, et l'immobilisme politique.

Pour gagner la reconnaissance des spécialistes étrangers, l'association espagnole s'est efforcée de se rendre visible dans les réunions internationales et d'accueillir des représentants d'autres pays au sein de ses congrès nationaux. Les archives de l'association témoignent de cette préoccupation constante, qui apparaît dans les nombreuses lettres d'invitation destinées à des professionnels étrangers (Benito Biotto, Rose-Marie Moudouès et Jacques Rebuffat en 1967 ; Hans Snoek, Raoul Carrat et Volker D. Laturell en 1969). Notons que ces professionnels n'ont pas tous répondu avec le même enthousiasme aux sollicitations de l'antenne espagnole. Il est, à cet égard, intéressant de mettre en regard l'attitude de Rose-Marie Moudouès, présidente de l'antenne française située dans la lignée

[356] Rose-Marie Moudouès, « Histoire de l'ASSETIJ », [en ligne : http://www.atej.net/assitej/histoire.html].
[357] Chloé Maurel, « L'UNESCO entre européocentrisme et universalisme (1945-1974) », *Les cahiers Irice*, 2012/1 n° 9, p.66.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

conservatrice de Léon Chancerel, et celle de Jacques Rebuffat, administrateur du Théâtre de la Clairière sensible aux principes de l'éducation nouvelle. La première a établi un contact solide et fidèle avec la présidente de l'association espagnole dès les premières sollicitations datant de 1965. Elle répondait favorablement à ses demandes de publication dans le *Bulletin de liaison international*, et Rose-Marie Moudouès était à son tour citée par María Nieves Sunyer lors des congrès espagnols. En revanche, Jacques Rebuffat avait répondu avec une certaine méfiance à la demande de la présidente de l'AETIJ qui sollicitait l'envoi de matériel pour organiser une exposition sur le théâtre jeune public dans le monde. Le collaborateur de Miguel Demuynck ne cachait pas son scepticisme lié au contexte politique et demandait des précisions « sur l'esprit de cette exposition »[358]. Maurice Yendt, dramaturge et directeur du Théâtre de jeunes années de Lyon, affirme quant à lui s'être opposé de façon catégorique, soutenu par d'autres collègues français et étrangers, à l'éventualité d'un congrès international organisé sur le territoire franquiste.

Le róle du théâtre dans le rayonnement espagnol à l'étranger était une des idées motrices du « Plan de Desarrollo » dans son versant artistique et culturel. Un rapport officiel issu du « Plan de Desarrollo » de 1966 insistait sur « la importancia del teatro español como proyección al exterior y muy destacadamente, a Hispanoamérica » (annexe 2)[359]. Ce précepte a été rigoureusement suivi par les dirigeants de l'AETIJ. Nombreux ont été les voyages de la délégation espagnole à l'étranger (URSS compris) et les démarches faites pour que la compagnie officielle Los Títeres puisse présenter la pièce *La Feria del Come y Calla* au Théâtre des Nations à Paris en juin 1965. La présidente de l'association a aussi sollicité la traduction et la publication dans le *Bulletin de Liaison International* de certaines communications données au cours des congrès espagnols, afin de leur donner une visibilité parmi les professionnels étrangers[360]. Les documents photographiques du 4ème congrès national attestent la présence d'une délégation de spécialistes de différents pays, dont un représentant bulgare et la soviétique Natalia Satz.

À partir du milieu des années soixante, le projet européocentré de l'UNESCO est infléchi par l'émergence d'une conception multiculturaliste cherchant à promouvoir les spécificités

[358] Archives d'ASSITEJ-España, lettre de Jacques Rebuffat adresséeà María Nieves Sunyer le 25 novembre 1966 localisée dans la boîte réunissant les documents relatifs à l'organisation du I congrès de l'AETIJ en 1967.
[359] AGA, (3)51.39, boîte n°289, Noticias de la Dirección General de Cinematografía y Teatro Ŕ 30 de julio de 1966 Ŕ "El teatro y el Plan de Desarrollo" (annexe 2).
[360] Archives d'ASSITEJ-España, lettre de María Nieves Sunyer adressée à Rose-Maria Moudouès le 30 juin 1967 localisée dans le dossier réunissant les documents relatifs à l'organisation du I congrès de l'AETIJ en 1967.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

culturelles des pays occidentaux et orientaux[361]. En consonance avec cette nouvelle orientation, l'ASSITEJ intègre des représentants issus des pays dits « du Tiers-Monde » : l'Argentine, l'Inde, l'Egypte, la Tunisie, le Sénégal (1970), puis le Pérou, le Vénézuela, la Mongolie et le Sri Lanka (1972). Les responsables de l'antenne espagnole vont rapidement saisir l'enjeu de cette ouverture sur le continent latino-américain et tenteront de se poser en chef de file des pays hispanophones. En 1971, María Nieves Sunyer adresse une lettre à Betty Cruz (Mexique), Emilia Marín (Costa Rica), Elvira Ugarte Palacio (Uruguay) et à Alicia Giraldo (Colombie) pour leur témoigner « el mucho interés [que tiene] en la incorporación de los países de habla española como miembros de la Asociación Internacional »[362].

C'est autour de la question de la langue officielle que va se cristalliser cet enjeu. Fait symptomatique des rapports de force au sein de l'association, les langues officielles lors des congrès et pour la publication du *Bulletin de liaison internationale* étaient le français, l'anglais et le russe, langues des membres du premier comité exécutif. C'est la délégation espagnole qui amènera pour la première fois sur la table le débat autour des langues employées au sein de l'ASSITEJ. En 1972, cette délégation rédige un communiqué à l'occasion de l'assemblée générale d'ASSITEJ dans lequel elle transmet, sur un ton presque menaçant, le constat suivant :

> Los países iberoamericanos se sienten discriminados en la Asociación, si al menos, en los Congresos Internacionales no es reconocido el idioma español como lengua oficial. […] Por esto los paìses de Iberoamérica están dispuestos a formar una Asociaciñn Iberoamericana de Teatro Infantil y Juvenil con independencia de la ASSITEJ.[363]

L'intérêt de l'association espagnole était évident : d'une part, la création d'antennes ibéro-américaines mettait les représentants espagnols dans une position décisive de passerelle entre les deux continents. D'autre part, elle offrait un argument supplémentaire pour faire du castillan une des langues officielles de l'association, aux côtés du français, de l'anglais et du russe. Malgré les apparences, l'intention première n'était donc pas tant de rompre avec l'européocentrisme régnant à l'ASSITEJ, mais plutót de se positionner comme une nation clé dans l'organisation internationale ou, tout au moins, de récupérer une certaine légitimité auprès de professionnels étrangers pouvant voir d'un mauvais œil la collaboration avec une antenne espagnole étroitement liée au régime franquiste.

---

[361] Chloé Maurel, *op. cit*., p.68.

[362] Archives d'ASSITEJ-España, lettre de María Nieves Sunyer datée de 1971, localisée dans le dossier réunissant les documents relatifs à l'organisation du III congrès de l'AETIJ en 1971.

[363] Déclaration intitulée « Planteamiento del idioma español en la Asamblea General », publiée dans le *Boletín Iberoamericano de Teatro para la Infancia y la Juventud,* n°1, 1973, p.32.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Pour l'AETIJ, les liens tissés avec les artistes et les organisations internationales constituaient des atouts non négligeables pour justifier son expertise auprès des artistes espagnols. Dans une lettre de 1966, le scénographe de Los Títeres (Carlos Ballesteros) se plaignait du fait que la Sección Femenina avait modifié ses croquis originaux pour la mise en scène de la pièce *El cocherito leré*. Lula de Lara lui répondait en ces termes: « nuestro criterio sobre el teatro y su presentación no viene de ningún viaje concreto, sino de los muchos años que llevamos viendo teatro en el mundo »[364].

Pour légitimer sa parole auprès de l'auditoire du 2nd congrès de l'AETIJ, Juan Sierra Gil introduisait son discours en précisant qu'il se limitait à « transcribir lo que en el Congreso Internacional de La Haya sobre Teatro para la Infancia y la Juventud discutimos los representantes de veintiséis países sobre estas cuestiones »[365]. Il s'était juste permis, disait-il, de passer les conclusions de La Haye « por el filtro de sencillez y palabra llana ». Surprenant euphémisme que nous offre le conseiller juridique de l'AETIJ, car ce « filtre de simplicité » revenait en réalité à éluder un certain nombre d'éléments pourtant essentiels. En outre, à la question « ¿Qué entendemos por problemas sociales? », qu'il formulait mot pour mot, il répondait « lo que pasa en el mundo, las guerras, las experiencias y descubrimientos del hombre »[366]. Autrement dit, aucune référence n'était faite à la réalité sociale espagnole. Les problèmes spécifiques du pays étaient écartés au profit d'évènements déconnectés d'une Espagne à peine sortie de sa longue autarcie.

Dans un rapport de censure sur l'œuvre *Alicia en terra das maravelles* de Xavier Romeu, la présidente de l'AETIJ et censeure María Nieves Sunyer justifiait le critère qui l'amenait à critiquer la pièce Ŕ la question de l'actualité dans les pièces pour enfants Ŕ en affirmant que cette thématique « ha[bía] sido ampliamente debatid[a] en el último congreso internacional de La Haya »[367]. La présidente oubliait de préciser que sa position conservatrice, qui consistait à rejeter catégoriquement toute critique de la société d'alors dans le théâtre jeune public, avait été minoritaire au sein du congrès international et ne correspondait pas aux conclusions apportées par les différents groupes de réflexions. La prise en compte rigoureuse des conclusions l'aurait amenée à formuler un avis contraire sur la pièce.

Encore une fois, on observe un ajustement des débats internationaux *a posteriori* par les prescripteurs espagnols. Tout comme la revendication de filiation avec des artistes et

[364] AGA, (3) 51.39, boîte n°290, pochette "1952-1967".
[365] Juan Sierra Gil, « La actualidad en el teatro para la infancia y la juventud », *Actas del II Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Palma de Mallorca, 1969)*, Madrid, Editorial Nacional, 1970, p.46.
[366] *Ibid*, p.54.
[367] AGA, 3(46), boîte 73/9693, pochette n°10/69.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

éducateurs ancrés dans les mouvements d'éducation nouvelle, cette mystification des conclusions rapportées des rencontres internationales visait à jeter le voile sur les profondes divergences idéologiques et esthétiques au sein de l'ASSITEJ, lesquelles auraient pu inspirer et encourager certains professionnels espagnols dans l'affirmation d'un autre théâtre jeune public en Espagne. Le caractère consensuel que s'efforçait d'incarner l'association occultait une forme de manipulation des apports théoriques provenant des rencontres internationales ainsi qu'une exploitation maximum des revendications pouvant constituer un tronc commun entre des professionnels issus de pays aux cadres idéologiques antagoniques (URSS, États-Unis, Espagne). Tout cela afin de maintenir une apparente cohérence entre les valeurs de l'association internationale et le contexte normatif espagnol.

Il faut sans doute voir dans cette présentation d'un masque universellement consensuel une possible explication à la collaboration de voix lucides et critiques issues du milieu théâtral espagnol non-institutionnel. Dans les listes de participants aux différents congrès nationaux, on ne peut que s'étonner de voir apparaître les noms d'Albert Boadella, Renzo Casali, César Oliva ou José Monleón au milieu de ceux de fonctionnaires du régime et de responsables de la Sección Femenina[368]. Il faut préciser toutefois que ces participations ont toutes été ponctuelles et non renouvelées. En outre, les archives de l'AETIJ dévoilent une volonté de contrôle des interventions considérées comme audacieuses par les dirigeants de l'association. L'intervention de José Monleñn lors du 3ème congrès a été le fruit d'habiles prospections et de sages atermoiements de la part de la SF. Cette collaboration avec le critique théâtral marxiste visait à assoir la légitimité de l'AETIJ auprès des secteurs les plus hostiles aux régimes, en offrant à l'association une vitrine dans la revue *Primer Acto* dirigée par José Monleñn. L'enjeu était de profiter de cette opportunité sans nuire aux étroites relations avec les institutions officielles. La prudence et le pragmatisme des responsables du congrès apparaissent clairement dans cet extrait de la lettre envoyée par la déléguée de la SF de Tenerife à Montserrat Sarto, secrétaire générale de l'AETIJ :

> […] esta mañana he estado con el delegado de Información y Turismo y hablando sobre los ponentes, concretamente se refirió que con todo esto esperaba que no hubiese "problemas". Se refería claro está a las tendencias y conclusiones. Le abordé sinceramente, le expuse que tal vez lo decía por las intervenciones de Monleón últimamente, pero sobre esto estuviese tranquilo puesto que vosotros lo conocíais, y él también sabía qué línea debìa seguir, dentro de lo que de él se ha solicitado […] Le tranquilicé en cuanto a la inteligencia de las personas responsables, y que en definitiva

[368]« Portada y preliminares Ŕ Relación de congresistas », *Actas del 1 Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (Barcelona, 1967)*, Madrid, Editorial Nacional, 1968.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

se respetaría y se procuraría por todos los medios que las conclusiones del Congreso fuesen las que interesan al adolescente español.

La secrétaire générale dut à son tour rassurer la censeure et présidente de l'association en lui garantissant que « no hab[ía] ningún peligro de desvío por parte de las ideas del Congreso ». José Monleón faisait lui-même preuve d'une mesure et d'une volonté de consensus toutes particulières. Tout en rappelant qu'il allait être « totalmente independiente » dans son discours, il apaisait les craintes des organisateurs en leur confiant que « no quisiera que [sus] ideas creasen, en el plano general del Congreso, más problemas que los que todo el mundo esté dispuesto a admitir ». Conscients de leurs intérêts mutuels à mener à bien cette collaboration ponctuelle, l'AETIJ et José Monleñn ont su faire preuve d'habileté censoriale pour la première, et auto-censoriale pour le second. Car José Monleón était sans doute conscient d'y gagner une confiance croissante des institutions dans son travail et son expertise théâtrale.

Le souci de se rendre visible dans la presse spécialisée et généraliste a été constant chez les dirigeants de l'AETIJ et de la Sección Femenina. Dès le premier congrès, la revue théâtrale *Yorick* avait été sollicitée pour couvrir le congrès et en publier les conclusions dans ses colonnes. En outre, les archives de la Secciñn Femenina font état d'un grand nombre de lettres adressées aux journalistes des grands quotidiens nationaux pour les inviter aux représentations de Los Títeres, puis pour les remercier de leurs critiques élogieuses[369]. Dans ces mêmes archives ont pu être localisées d'autres lettres adressées à des journalistes ayant publié des articles élogieux sur le TMI d'Antonio Guirau. Dans ces correspondances, les dirigeantes de l'AETIJ exigent que « se rinda justicia » au labeur antérieur de Los Títeres, ou encore que « se dé a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César ». Et de conclure « en este caso, claro está, el César es la Sección Femenina cuyos méritos como adelantada de tantas cosas es justo reconocer »[370]. Selon elles, le rôle des journaux nationaux consistait aussi à rapporter la participation des déléguées de la SF aux rencontres internationales sur le théâtre jeune public. C'est ainsi qu'Elisa de Lara demandait à Montserrat Sarto d'intervenir auprès de la direction du journal *ABC* pour que soit rédigé un nouvel article insistant davantage sur la présence de la délégation espagnole emmenée par

[369] Lettres envoyées à Ángel Laborda (*ABC*), Mercedes Eguibar Galarza (*Escuela en acción*), Alfredo Marquerie (*Jano* et *Pueblo*), Juan Emilio Aragonés de (*La estafeta literaria*) et Díez Crespo de (*El Alcázar*).
[370] Lettre adressée le 10 mai 1967 au directeur d'*ABC* au sujet d'un article publié par Lorenzo Lñpez Sancho sur le TMI.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Marìa Nieves Sunyer aux rencontres internationales du théâtre de l'enfance et de la jeunesse[371].

Il s'agissait donc de légitimer l'expertise de l'AETIJ et de la SF en s'appuyant sur deux aspects : leur rang de pionnières dans le champ du théâtre jeune public en Espagne, ainsi que leur rayonnement international qui contribuaient tous deux à désamorcer les critiques liées à leur lien avec l'idéologie et l'administration franquistes. Malgré tous les efforts fournis pour tenter de donner une image consensuelle des débats menés lors des réunions internationales de l'ASSITEJ, il est des points sur lesquels les dirigeants de l'association espagnole ne pouvaient transiger, et des divergences de fond refaisaient alors surface.

2.2.3. Une consensualité à toute épreuve ?

Certains historiens du théâtre ont cherché à comparer les initiatives institutionnelles des années 1960 avec l'entreprise de démocratisation culturelle incarnée par Federico García Lorca et Alejandro Casona sous la 2nd République[372] (amalgame alimenté par les déclarations d'intention des institutions culturelles comme la DGCPE). On l'a vu dans le chapitre consacré au théâtre populaire, ce type de rapprochement occulte les divergences idéologiques et historiques entre des expériences de diffusion culturelle qui visaient certes à répandre la culture dans les milieux populaires et enfantins, mais à des fins idéologiques radicalement différentes. Si F. García Lorca défendait trente ans auparavant l'idée d'un art rassembleur qui allait faire les affaires du régime en 1960, il faut rappeler que la position « œcuménique » du poète andalou s'explique par le contexte de montée des fascismes et la nécessité de constituer une culture républicaine dépassant les clivages de classe dans les années 1930. La gauche anti-franquiste des années 1960 ayant dépassé cette idée de front commun au profit d'une lecture marxiste de l'oppression politique, la promotion institutionnelle d'un théâtre intégrateur et fédérateur revenait donc à couper l'herbe sous le pied du théâtre contestataire qui aspirait à devenir art aussi populaire que clivant.

Cet exemple montre à quel point il s'avère nécessaire de resituer les initiatives théâtrales dans leur contexte de réalisation. On voit la profonde confusion que renferme l'assimilation

[371] Lettre du 30 août 1972.
[372] Selon Lola Santa-Cruz, les *Festivales de España* franquistes « encuentran sus preludios más significativos en La Barraca, de García Lorca, o en las Misiones Pedagógicas […] allá por los años treinta. Transcurridos veinte años, las formas son diferentes; el fondo, casi siempre el mismo »: Lola Santa-Cruz, « Festivales de España: una mancha de color en la España gris », *op. cit*., p.190.

précipitée entre deux initiatives comme La Barraca des années 1930 et les Festivales de España des années 1960. Par ailleurs, on retrouve le même type de manipulation de concepts exogènes dans les discours de l'AETIJ au cours des années 1960. Notons que l'effort de rectification n'est nécessaire que lorsqu'il y a manipulation théorique – consciente ou non – et que celle-ci conduit à la confusion de pratiques artistiques et éducatives profondément incompatibles et divergentes. Or, dans les discours de l'AETIJ, il est des cas ou les clivages idéologiques et leurs conséquences sur des conceptions différentes du théâtre sont assumés et exposés par les prescripteurs franquistes eux-mêmes. La démarche de rectification s'avère alors inutile.

Lors du 1er congrès, Marìa Nieves Sunyer mettait en regard, à travers l'organisation de son discours, le théâtre jeune public des pays socialistes et celui des pays « demócratas-liberales » occidentaux. Selon elle, les expériences menées dans le bloc soviétique constituaient un exemple en termes de financement public et d'exigence artistique. En revanche, les limites d'un mimétisme assumé surgissaient au moment d'aborder le fond idéologique du théâtre soviétique : « esta declaración de principios es frecuentemente citada por los responsables del teatro para niños en los países socialistas, el Arte por el Arte, el Teatro como pura diversión o evasión es totalmente rechazado »[373]. Plus loin dans son exposé, elle abordait la question de la propagande et de la censure qui, selon elle, était le point central qui opposait le théâtre soviétique au théâtre occidental (famille dans laquelle elle rangeait le système théâtral espagnol). Elle dénonçait notamment la propagande indirecte, cachée sous d'habiles situations dramatiques, à travers lesquelles le théâtre soviétique cherchait à inculquer à l'enfant les bases d'une attitude civique et sociale correspondant à l'éducation socialiste la plus rigide. Elle nuançait par la suite sa critique du modèle théâtral soviétique en saluant l'avance des pays du bloc de l'Est en matière de soutien à la création. Mais cette incise lui permettait de mieux revenir sur les limites de ce système : « sin embargo, esta dependencia tiene también su parte negativa. El hecho de que el Estado subvencione, controle y vigile las creaciones artísticas, supone una continua actitud de censura ideológica que coarta la libertad artística »[374]. On ne peut que signaler l'extrême contradiction d'une telle critique prononcée de la bouche de la censeure et présidente de l'AETIJ, qui contrólait d'une main de fer la répartition des subventions dans le

[373] María Nieves Sunyer, *op. cit*., p.68.
[374] *Ibid*, p.71.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

secteur du théâtre espagnol jeune public et dont les rapports de censure théâtrale témoignent d'une intransigeance idéologique.

Si les retours brutaux à une forme de préservation idéologique et à un antagonisme Est/Ouest participent tout autant du flou théorique qui enveloppe ces discours, ils mettent aussi au jour les divergences de fond qui se dessinaient entre les professionnels issus des différents pays membres de l'ASSITEJ. Entre manipulation intellectuelle et habileté langagière, la sournoise dissimulation que supposait une telle dénonciation de la censure soviétique par une censeure franquiste ne fait que révéler l'instrumentalisation politique dont souffrait le théâtre jeune public dans l'Espagne franquiste.

2.2.4. Du pouvoir des mots

> « Lorsque moi j'emploie ce mot, réplique-t-il d'un ton de voix quelque peu dédaigneux, il signifie exactement ce qu'il me plaît qu'il signifie… ni plus, ni moins »[375]

Le souci de légitimation nationale et internationale de l'AETIJ était à l'image du soin apporté par l'association pour la diffusion de ses actes de congrès aussi bien en Espagne (revues spécialisées *Primer Acto* et *Yorick*) qu'à l'étranger (via la revue de liaison internationale *Théâtre, enfance et jeunesse*). Ce à quoi s'ajoutait, on l'a vu, l'effort constant de la SF pour que soient publiées des critiques élogieuses des spectacles de Los Títeres dans la presse généraliste. Cette volonté constante de propagation discursive illustre une quête de légitimité par la monopolisation du discours sur le théâtre jeune public. Dans cette quête, le choix et l'usage des mots a revêtu un rôle central.

Avant d'aborder plus en détails les modalités d'élaboration du discours normatif au sein de l'AETIJ, il convient de rappeler que les années 1960 correspondent à un tournant au niveau du langage institutionnel franquiste. Évolution qu'il faut prendre en compte pour éviter l'écueil de la contre-interprétation tendu par la manipulation des concepts exogènes par les pouvoirs franquistes. Comme le signale Pere Ysàs :

> Por una parte, en los años sesenta y mucho más en los setenta, el lenguaje franquista incorporó y utilizó habitualmente conceptos y expresiones ajenos a sus raíces políticas

[375] Lewis Caroll, *Alice au pays des merveilles* (1865), Paris, GF-Flammarion, 1979, p.281.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> tales como democracia, libertades, constitución o Estado de derecho, desnaturalizándolos absolutamente, construyendo así en el plano discursivo lo que podrìa denominarse un régimen "virtual" poco acorde con el realmente existente. Sin tener en cuenta la anterior consideración, la lectura de determinados textos podría llevar algún lector al desconcierto o la confusión.[376]

Toute proportion gardée avec les conséquences du nouveau discours sur l'auto-définition de l'État franquiste décrit par Pere Ysàs, on remarque néanmoins l'émergence similaire dans le secteur du théâtre jeune public d'un « régime virtuel » ou d'une « base théorique » en décalage avec les pratiques effectives promues par l'AETIJ et la SF. Comme cela a déjà été évoqué, les intervenants lors des congrès reprenaient à l'excès la terminologie issue des théories de la psychologie du développement. Le mot « desarrollo », suivi des adjectifs « psíquico », « espiritual », « intelectual » ou connecté aux termes « personalidad », « pensamiento », « aptitudes creativas », apparaissait dans plus d'une quinzaine de communications. Le premier point des conclusions du 1er congrès affirmait que « se reconoce la importancia del teatro como instrumento formativo en el desarrollo de la personalidad de la infancia y la juventud »[377]. On remarquera que l'usage du concept de développement de l'enfant est biaisé par des termes dont les contours flous laissent la porte ouverte à des interprétations aussi multiples qu'équivoques (c'est le cas de l'adjectif « espiritual » et du substantif « personalidad »). À la lecture des actes, force est d'admettre qu'il est difficile de réfuter les affirmations péremptoires sur le rôle du théâtre dans le développement de l'enfant qui jalonnent les textes. Mais trouver une bribe d'approfondissement qui puisse permettre de saisir les enjeux dudit « développement » s'avère tout aussi difficile.

Plusieurs intervenants utilisent l'expression « développement harmonieux » pour décrire les exigences d'un « bon » théâtre jeune public. María Nieves Sunyer sollicitait la création d'« espectáculos dignos, que ayuden a un armónico y total desarrollo de [la] personalidad [del niño] »[378]. Consuelo Valcarce Burgos appelait à l'effort nécessaire pour réveiller chez l'enfant « el desarrollo armónico de todas sus facultades especialmente humanas »[379]. María Dolores de Asis voyait quant à elle dans le théâtre la possibilité d'un renouvellement de

[376] Pere Ysàs, *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia.1960-75*, Barcelona, Crítica, 2004, p.12.
[377] « Declaración de principios y conclusiones del 1er Congreso Nacional de Teatro para la Infancia y la Juventud », *Actas del I Congreso…*, op. cit., p.215.
[378] María Nieves Sunyer, « El teatro para la infancia y la juventud en el mundo », *op. cit*., p.57.
[379] Consuelo Valcarce Burgos, « Un teatro para adolescentes: su aspecto pedagógico », *Actas delIII Congreso Nacional de Teatro para la infancia y la juventud. [Santa Cruz de Tenerife, 29 de abril al 5 de mayo de 1971],* op. cit., p.47.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'éducation « en el orden de la sensibilidad y la afectividad, de modo que desde ambos campos se levantará el edificio de personas armónicas »[380]. Dans ces trois communications, à aucun moment n'est précisée la portée du terme « harmonieux ». Or, l'harmonie peut renvoyer à deux postures opposées en ce qui concerne les objectifs de l'éducation. Pour les partisans d'objectifs imposés par la société selon sa propre dynamique, l'harmonie réside dans l'adaptation de l'enfant aux attentes et besoins de cette même société. Pour d'autres, en revanche, l'objectif de l'éducation est de créer des individus autonomes, insérés dans la société mais émancipés et avides de transformation. Aucune clarification sur les réels enjeux éducatifs du théâtre n'est apportée au cours des différents congrès. Le concept de développement harmonieux est saisi hors de tout contexte de pensée. Cette observation est transposable à d'autres notions comme la « créativité enfantine » ou le « développement de la sensibilité ». Par exemple, pour C. Valcarce Burgos, le théâtre devait servir à « cultivar la sensibilidad, la imaginación y la inteligencia »[381], sans plus de précisions sur les caractéristiques de la sensibilité convoquée ici. Or, comme le souligne très justement Alain Bouillet :

> Éduquer la sensibilité, n'est donc pas seulement s'efforcer de réaliser un développement plus ou moins approfondi d'une « dotation initiale en capital sensoriel » dans une culture donnée. Ni même de s'appliquer pour que ce développement respecte un équilibre entre les différents sens, lequel ne peut se concevoir en dehors des paramètres de ladite culture.[382]

Une telle décontextualisation est révélatrice d'une approche essentialiste. En effet, les spécialistes de l'AETIJ développent des concepts en niant les effets de l'histoire, du contexte social et économique, des rapports sociaux propres au moment historique dans lequel ils se trouvent. L'enfant, perçu comme un invariant, aurait des propriétés qui ne seraient pas altérées par les écarts culturels, géographiques et sociopolitiques, notamment entre le contexte espagnol et les pays où ont été élaborés et expérimentés les concepts manipulés. Les vocables sont saisis en dehors de leur contexte politique, social et éducatif de formulation, et sont donc privés de leur sens véritable, ce qui peut conduire à une ablation, voire à une dérivation de leur sens. L'absence de relativité (historique, culturelle, contextuelle) empêche de cerner avec précision la pensée qui sous-tend les concepts développés et dévoile une approche essentialiste du développement de l'enfant.

[380] María Dolores de Asís Garrote, « Los clásicos en un teatro para adolescentes », *op. cit*., p.60
[381] Consuelo Valcarce Burgos,« Reflexiones sobre la violencia », *op. cit*., p.40.
[382] Alain Bouillet, « Du sens à la sensibilité : quelle éducation ? », *Cahiers pédagogiques*, n°374, mai 1999, [en ligne : http://www.cahiers-pedagogiques.com/Des-sens-a-la-sensibilite-quelle-education].

Dans son introduction à l'anthologie des textes du *Ratón del Alba*, Carlos Aladro revenait non sans ironie sur cette période de théorisation aussi précipitée que prescriptive : « los Congresos Nacionales de Teatro para la Infancia y la Juventud dictan crucigramas sobre lo que saben los niños, los adultos y los títeres ; sobre lo que se debe dar a los niños »[383]. L'image des « mots-croisés » utilisée par le *dramaticien* espagnol montre bien l'enjeu discursif dans l'effort de légitimation de l'AETIJ. Toujours avec la même ironie, Carlos Aladro mentionnait l'intervention d'un psychologue l'ayant interpelé en affirmant que ce qu'il pratiquait sans le savoir, c'était le psychodrame tel qu'il était développé en Suisse. Ce rapprochement paraît d'autant plus surprenant que l'expérience de Carlos Aladro ne correspondait pas à la définition du psychodrame : elle s'insérait dans une logique de création artistique, et non dans une logique thérapeutique. Cette anecdote illustre bien la volonté de la part de certains spécialistes de réduire le problème à une question de terminologie, alors que c'est la compréhension de la réalité théâtrale et éducative signifiée par les mots qui est en jeu pour des éducateurs comme Carlos Aladro et des artistes comme ceux qui composent le corpus.

Par ailleurs, vouloir inscrire le processus créatif mené par Carlos Aladro et les enfants du *Ratón del alba* dans la catégorie très restreinte du psychodrame relève de ce que Cynthia Fleury nomme la désubstantialisation du langage. Tout comme le « Comarch » pour le « Commissariat aux archives » ou le « Commintern » pour le « Communisme international », le néologisme « psychodrame » est le résultat d'une réduction de ce qu'il conviendrait d'appeler « thérapie psychologique par le jeu dramatique ». Or, l'utilisation de l'expression complète par le psychologue en question aurait sans doute rendu évident l'inadéquation notionnelle entre ce concept et la pratique effective de Carlos Aladro. Tout comme l'usage de certains termes en dehors de toute contextualisation, l'ablation de certains mots rend inapte « à penser la nature de ce que l'on pense »[384]. L'exemple cité par Carlos Aladro est révélateur de ce que Roland Barthes avait décrit comme le fascisme de la langue, qui consiste non pas à nous « empêcher de dire » mais à nous « obliger à dire »[385]. Ici, le transfert terminologique imposé par le psychologue tend à assujettir l'expérience du *dramaticien* espagnol en usurpant ses spécificités.

Les principaux effets du discours normatif des nouveaux spécialistes et médiateurs de l'AETIJ, de la SF et du MIT ont été de nature *performative* : ils ne rendaient pas compte de

[383] Carlos Aladro, *El ratón del alba. Antología de teatro infantil*, Madrid, Editora Nacional, 1976, p.15.
[384] Cynthia Fleury, *Les irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015, p.107.
[385] Roland Barthes, *Leçon*, texte de la leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée de 7 janvier 1977, Seuil, « Points », 1989.

l'état des lieux de la pratique théâtrale, ils prétendaient plutôt créer un socle théorique dont le flou et les grands écarts conceptuels le rendaient ajustable vis-à-vis des attentes des professionnels étrangers et acceptables pour les secteurs critiques de la profession théâtrale espagnole (raison pour laquelle certaines communications ont été publiées dans les revues *Primer Acto* et *Yorick*, pourtant loin d'incarner l'orientation théâtrale officielle, sans susciter une levée de bouclier de ses lecteurs et collaborateurs). Entre polysémie contradictoire, décontextualisation de concepts et transferts terminologiques infondés, la construction d'un discours normatif par l'AETIJ montre à quel point l'association a perçu l'importance du langage pour fonder sa légitimité, s'extérioriser et créer le consentement national et international dont elle avait besoin pour perdurer. Cette stratégie a eu les effets escomptés puisque l'antenne espagnole a su trouver sa place au sein de l'association internationale, en obtenant notamment l'organisation du 6ème congrès international à Madrid en 1978[386].

2.3. Théâtre jeune public et censure

À partir du début des années 1960, les autorités franquistes ont montré un intérêt particulier dans le développement d'un « nouveau théâtre » dépourvu de l'héritage national-catholique. Or, l'apolitisme affiché par les institutions culturelles soulève un premier paradoxe : cette rénovation a été mise en œuvre dans une Espagne où la censure préalable était plus que jamais opérante[387], avec ses critères spécialement drastiques concernant les créations pour l'enfance et la jeunesse (annexe 1)[388]. Cette aporie s'avère d'autant plus saillante que les promoteurs institutionnels de ce « nouveau théâtre » exerçaient dans les instances chargées de restreindre la liberté d'expression des professionnels du théâtre :

[386] La tenue du congrès de 1978 à Madrid avait été décidée avant la fin de la dictature franquiste (en 1975, au congrès de Berlin). La mort du dictateur n'a à aucun moment supposé un rebond de légitimité pour l'antenne espagnole. Elle aura juste influé sur les décisions personnelles de quelques dramaturges étrangers qui avaient fait part, en 1975, de leur intention de boycotter le congrès si celui-ci se déroulait en territoire franquiste.

[387] Les archives montrent que malgré la Ley de imprenta de 1966 et son masque de l'ouverture, la censure était toujours aussi présente et intransigeante que lors des décennies antérieures. Dès les années 1940, les différents degrés de zèle et les variations idéologiques entre les censeurs ont permis à certaines œuvres de passer entre les mailles du filet. On ne trouve aucune trace d'ouverture structurelle à partir de 1966 autrement que dans le discours officiel. En outre, comme on l'a vu, l'apparente permissivité de la Junta de Censura à partir des années 1960 cachait une volonté de neutralisation des dramaturgies dissidentes à travers des mécanismes comme la représentation unique, les salles de « cámara y ensayo » ou encore des mises en scène dont le formalisme diluait la portée subversive des pièces.

[388] Le décret de janvier 1967 intitulé "Estatuto de las Publicaciones Infantiles y Juveniles" rappelle que ces publications "deberán cuidar especialmente de acentuar el respeto a los valores religiosos, morales, polìticos y sociales que inspiran la vida espaðola".

beaucoup des médiateurs culturels qui défendaient les orientations du théâtre institutionnel (journalistes, directeurs de salle, présidents d'associations, auteurs) officiaient en tant que censeurs ou fonctionnaires du régime[389]. Ce premier constat m'oblige à remettre en question l'apparent « apolitisme » du théâtre pour enfant institutionnel et à observer avec distance le retournement socio-esthétique revendiqué par des agents qui, d'autre part, étaient chargés de filtrer les propositions théâtrales alternatives adressées aux enfants.

Si, dans la plupart des systèmes censoriaux instaurés au XXème siècle, la littérature et le théâtre de jeunesse ont été des champs de la création particulièrement contrôlés et encadrés, c'est parce qu'ils participaient à la formation idéologique nécessaire à la perpétuation des régimes dictatoriaux et totalitaires. Comme l'ensemble de la production théâtrale espagnole de l'époque franquiste, les œuvres et mises en scène qui constituent notre corpus ont dû passer par le filtre de la censure préalable. Mais elles ont aussi et surtout eu à faire face à un système de médiation théâtrale peu enclin à laisser s'exprimer des voix subversives et anti-autoritaires sur les scènes espagnoles. Par « système de médiation », il faut entendre l'ensemble des dispositifs visant à mettre en relation l'artiste avec le public[390].

Dans un premier temps, il semble essentiel d'identifier les thématiques et les procédés scéniques qui ont attiré l'attention des censeurs et de mesurer l'impact de la censure préalable sur l'impossible communication entre certains artistes et les enfants espagnols entre 1960 et 1978. Toutefois, il faudra dépasser cette approche descriptive, exclusivement basée sur les archives de l'AGA, et analyser les mécanismes de neutralisation des dramaturgies dissidentes par les instances de médiation et de diffusion du théâtre pour enfants. En effet, si la consultation des archives censoriales montre à quel point le régime a tenté de filtrer la diffusion des œuvres les plus subversives, il ne faut pas se limiter à cette unique source documentaire pour rendre compte des obstacles qui ont été imposés à toute une série de dramaturges ayant manifesté leur inquiétude et leur engagement envers l'enfance. Ainsi, l'étude de la censure doit s'accompagner d'une analyse des modalités de diffusion du théâtre institutionnel et de son imposition à travers un système de médiation

[389] Parmi les censeurs les plus sollicités pour le théâtre jeune public figurent María Nieves Sunyer (présidente de l'AETIJ), Sebastián Bautista de la Torre (auteur de théâtre pour enfants), Vìctor Aúz (auteur et directeur de salle), Juan Emilio Aragonés (essayiste et critique théâtral). Luis Matilla dénonçait en ces termes la double fonction de ces professionnels : « No puedo comprender cómo Srs. que hacen crítica en medios de gran tirada, censuran por la mañana y critican por la tarde. No comprendo cómo jóvenes directores se constituyen en juzgadores del esfuerzo de otros compañeros. Nunca comprenderé cómo viejos autores se disponen a invalidar a una nueva generación de escritores, tras haber invalidado a muchos de los brillantes hombres del movimiento realista », dans « Encuesta sobre la censura », *Primer Acto*, n°166, 1974, p.11.

[390] Ève Lamoureux, « La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes », *Lien social et Politiques*, n° 60, 2008, p.160.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

hégémonique et contrôlé depuis l'intérieur. Tâche pour laquelle les archives de l'AETIJ et de la SF semblent incontournables.

2.3.1. Motifs de censure : ce dont ont été privés les enfants espagnols

Les rapports de censure des œuvres pour enfants comprenaient les mêmes rubriques que ceux des œuvres pour adultes : « ¿Ataca al dogma?, ¿a la moral?, ¿a la Iglesia o a sus ministros?, ¿al régimen o a sus instituciones?, ¿a las personas que colaboran con el Régimen? ». En ce qui concerne le théâtre, les questions formulées aux censeurs étaient elles-aussi les mêmes : « Breve exposición del argumento / Tesis / Valor puramente literario / Valor teatral / Matiz político ». L'évolution de la composition des Commissions de Censure au cours du franquisme témoigne de l'intérêt croissant des autorités à contróler les productions littéraires et théâtrales destinées à l'enfance. En 1966, année de la promulgation de la Ley de prensa e imprenta, deux censeures spécialisées dans le théâtre pour enfant entrent dans la Junta : María Nieves Sunyer (présidente de l'AETIJ et « regidora central » de la SF) et María Luz Morales (ancienne républicaine vice-présidente de la Comisión del Teatro de los Niños pendant la Guerre Civile). La première a été sollicitée de façon très fréquente et constante jusqu'à la fin de la censure, tandis que la seconde apparaît de façon plus sporadique sur les rapports, sans doute en raison de ses liens passés avec la gauche républicaine. En 1964, c'est elle qui avait signé les autorisations de publication des pièces d'Alfonso Sastre, Antonio Ferres, Eva Forest, Jesús Lñpez Pacheco et Armando Lñpez Salinas, pourtant dans le collimateur du régime[391]. La pièce *Juguetes en la frontera,* de Lñpez Pachecho, sera d'ailleurs retirée des librairies un an après avoir été autorisée par María Luz Morales. Pourrait-on trouver une explication à sa mise à l'écart dans le « laxisme » dont elle aurait pu faire preuve à l'égard de ces œuvres ? Aucune archive ne rend compte d'un éventuel discrédit de la censeure suite à cette affaire.

Entre 1960 et 1978, seules quatre pièces de théâtre pour enfants ont souffert d'une interdiction totale : *Alicia en el país de las maravillas*, de Vicente Romero (TMI, 1971), *Alicia en el palacio de las maravillas*, de Antonio Díaz (TU Coturno, 1971), *Historia de una muñeca abandonada*, de Alfonso Sastre (Café Teatro Ismael, 1967), et *Asamblea General*, de Lauro Olmo et Pilar Enciso (1972). Les deux premières pour leur dénonciation de

[391] AGA 3(50) 21/15032, dossiers n° 1051/64 ; n°1052/64 ; n°1053/64 ; n°1054/64 et AGA 21/15132, dossiers n°2002/64.

l‟injustice dans une société dominée par une reine arbitrairement cruelle, la troisième pour avoir été envisagée dans un lieu considéré comme inadapté aux enfants (le café-théâtre Ismaël) et la quatrième pour son contenu subversif et anti-autoritaire. Même s‟il n‟y a eu que quatre interdiction totales, il convient de préciser que les censeurs avaient pour habitude d‟utiliser la limite d‟âge pour empêcher la mise en contact des enfants avec une œuvre. Beaucoup d‟œuvres qui leur étaient initialement adressées ont été autorisées uniquement pour les plus de 14 ans. Ce fut le cas, entre autres, des mises en scène de *La presó de Lleida* par la compagnie de l‟EADAG en 1972, d‟*Asamblea general* en 1976 par la compagnie Umbral de Cuenca, de *La comedia de la guerra* (1968), *La terra es belluga* (1969) et de *Guillem Tell* (1971) par la compagnie l‟Oliba. Certaines ont même été autorisées uniquement pour les plus de 18 ans : *Historia de una muñeca abandonada* par la compagnie Taular de José Luis Tamayo (1973) et *Cap cap pla, cap el cap del repla* par la compagnie NGTU (1973). Si la plupart des auteurs et directeurs de salle concernés par ces limites d‟âge se résolvaient à annuler les représentations, il est des cas où la censure les obligeait à s‟incliner face à l‟ineptie de ses décisions. C‟est ainsi que Vicente Romero, dont la pièce pour enfants *El soldado que escapó de la guerra* avait été autorisée « para mayores de 18 años » dut se résigner, pour des raisons financières, à la représenter pour un public adulte : « como el montaje estaba ya preparado cuando recibimos la insólita autorización, decidimos estrenarlo, aunque fuera sólo para adultos »[392].

La posture des censeurs vis-à-vis de telles pratiques est remarquable. Ils considéraient souvent comme « dictamen positivo » le fait d‟autoriser pour les plus de 14 ans une pièce initialement adressée aux enfants. Ainsi, dans son rapport sur *La comedia de la guerra*, le censeur Juan Emilio Aragonés affirmait : « como creo que la tendencia a la paz es positiva siempre, la considero apta para mayores de catorce ». Notons au passage le poids des mots dans l‟expression « autorisée pour les plus de 14 ans/18 ans », préférée à l‟expression « interdite aux moins de 14 ans/18 ans ». Cette forme de déni du caractère coercitif de la censure correspond à une aspiration généralisée parmi les théoriciens du régime : celle qui consistait à défendre une idée de censure positive, comme garantie d‟une authentique liberté, exercée afin de préserver le bonheur du peuple face à une culture décadente[393].

[392] Vicente Romero dans Amador Rivera, « Encuesta sobre la censura », *Primer Acto*, n°165, 1974, p.13.
[393] Paula Martínez, « La represión cultural franquista », dans J.C. Garrot, J.L. Guereña et M. Zapata : *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*. Paris, INDIGO et côté-femmes éditions, 2009, p.326-345.

Si l'on se focalise sur les aspects ayant attiré les foudres des censeurs, on observe de fortes similitudes avec les critères ayant conduit aux interdictions de pièces pour adultes. Ce constat n'est pas si étonnant dans la mesure où les deux piliers du pouvoir politique franquiste devenaient *a fortiori* les deux piliers du système éducatif. Ainsi le décret de 1967 réglementant les publications pour enfants insistait-il sur le respect des valeurs religieuses, morales, politiques et sociales que devaient observer les auteurs.

Parmi les commentaires des censeurs, on retrouve une condamnation des injures et blasphèmes. Comme dans les rapports de *Algo para contar en Navidad*, de Jorge Díaz, et de *El león engañado*, de Lauro Olmo et Pilar Enciso. Dans le premier, le censeur ecclésiastique Jesús Cea Buján exigeait la suppression des « tacos y muchas frases poco respetuosas » qui se réduisaient à deux « mierda » et à un « a tragar tu mala leche »[394]. Dans *El león engañado*, l'expression « os dará cagalerita » a été changée par « os dará miedo », et la phrase « su mujer también fue muy burra, se pasaban los días haciendo burradas y tuvieron montones de burritos » a été supprimée[395]. Dans ces deux pièces, on retrouve aussi une censure de phrases ironiques et irrévérencieuses vis-à-vis du dogme catholique. À la page 18 du livret de *Algo para contar en Navidad*, les censeurs décident de supprimer le dialogue suivant :

> DIRECTOR -. Dile al padre del Niño Dios que yo soy un simple mortal pero que no me chupo el dedo…
> MOÑA -. ¿Y el bocadillo?
> DIRECTOR -. Que lo pague su padre.
> MOÑA -. ¿Qué padre?
> DIRECTOR -. El padre del padre del Niño Dios.

Dans *El león enamorado*, un dialogue à l'ironie similaire est supprimé :

> GATA -. ¿Y acaso soy como el Dios de los hombres que puede estar en todos los sitios al mismo tiempo?
> LORO -. No Gatita, tú no eres como el Dios de los hombres.

Dans le rapport de 1966 en réponse à la demande de la compagnie Justo Alonso pour représenter *Asamblea General* au Teatro Marquina, une allusion sarcastique à la répression inquisitoriale contre le protestantisme est éliminée :

> ZORRA -. (Adelantándose) Un momento majestad. (Al cocodrilo) ¿Católico o protestante?

[394] AGA 73/10065, dossier n° 624/73.
[395] AGA 73/9118, dossier n°235/54.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

COCODRILO -. A punto de entrar en mi estomago oí que gritaba ¡Viva Lutero![396]

Le rapport de *La Terra es belluga* (1969), autre pièce où il est fait référence au tribunal de Saint-Office, témoigne de la même crainte. Un des censeurs justifiait sa volonté d'interdiction en affirmant que « más que al tribunal de la Inquisición parece juzgarse a la Iglesia »[397]. Les dates des quatre rapports de censure cités (1954, 1966, 1969 et 1973) montrent bien la persistance du critère religieux tout au long de la dictature. Celui-ci impliquait une bienséance démesurée et une intransigeance vis-à-vis des atteintes au dogme catholique. La religion était un des rares thèmes pour lesquels même la distance historique ne suffisait à faire baisser la garde de la Junta de Censura.

Toutefois, les dérives ayant attiré la foudre des censeurs de la façon la plus récurrente et tranchante avaient trait à « l'intentionnalité politique et sociale » des pièces, expression que l'on retrouve dans de nombreux rapports. Ainsi, dans le rapport sur l'adaptation d'*Alicia en el país de las maravillas* de Vicente Romero (1971), le censeur Ruiz-Martínez pointait du doigt « la intencionalidad sociopolítica que imprime la versión »[398]. Concernant *Serapio y Yerbabuena*, de Jorge Díaz (1973), Antonio de Zubiaurre attirait l'attention sur le fait que « la obra no esta[ba] exenta de alguna intención social »[399]. Xavier Romeu, auteur d'une autre adaptation d'*Alice* (1969), avait été censuré pour avoir glissé dans sa version « algunos puntos de vista políticos »[400]. En 1972, la compagnie Jocs a la sorra avait échappé de peu à l'interdiction de l'adaptation de *El gran Claus i el petit Claus* en raison de l'interprétation du censeur Zubiaurre, qui y voyait « un alegato a favor de la propiedad comunal y del comunismo »[401]. La même année, la compagnie Justo Alonso n'avait pas eu la même chance et s'était vue refuser la représentation de *El León Mandón* (autre titre donné à la pièce *Asamblea General*, de Lauro Olmo et Pilar Enciso) en raison du « subtexto sociopolítico que presenta[ba] la obra » et de son « intencionalidad crítica »[402]. Enfin, la pièce du catalan Alejandro Ballester *Cap cap pla, cap el cap del repla* avait été interdite en raison notamment de son « intencionalidad política y social »[403] relevée par María Nieves Sunyer, censeure et présidente de l'AETIJ.

[396] AGA 73/9572, dossier n°328/66.
[397] AGA 73/9697, dossier n°39/69.
[398] AGA 73/9882, dossier n°506/71.
[399] AGA 73/10144, dossier n°755/75.
[400] AGA 73/9693, dossier n°10/69.
[401] AGA 73/9959, dossier n°423:69.
[402] AGA 73/9946, dossier n°310/72.
[403] AGA 73/9912, dossier n°31/72.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Cette « intentionnalité sociale et/ou politique » englobait un éventail d'objectifs de degrés différents. Elle pouvait aller d'une dénonciation d'un système autoritaire tyrannique à des paraboles sur l'oppression et l'aliénation sociale par le travail, en passant à de simples allusions aux inégalités sociales entre « los ricos » et « los de abajo »[404]. Le point commun à ces « intentions » tenait à ce qu'elles renvoyaient toutes à des visions du monde opposées à l'idéologie franquiste : défense du système démocratique, idéal d'égalité sociale, affirmation de la diversité culturelle espagnole et émancipation politique, culturelle et sociale.

Si l'observation des rapports de censure tend à mettre en avant l'aspect profondément coercitif de la Junta de Censura, il laisse transparaître une permissivité parfois étonnante vis-à-vis de certains contenus pourtant très subversifs. C'est ainsi qu'aucune pièce de la collection « Girasol Teatro » n'a suscité la moindre suppression au moment de sa publication en 1964. En outre, malgré le zèle de certains censeurs dans l'imposition d'une limite d'âge ou dans la chasse au moindre symbolisme politique, et en dehors des quelques cas cités plus haut, la résolution finale du directeur de la Junta atteste le plus souvent d'une autorisation de représentation pour tous les publics. Toutefois, ce dernier constat comporte un risque. Si l'on s'en tient à cette approche descriptive des rapports de censure, il ne semblerait pas déraisonnable de conclure à une relative permissivité de la Junta de Censura face aux pièces de théâtre pour enfants de la plupart des auteurs du corpus. Or, une telle précipitation dans l'analyse reviendrait à laisser de côté tous les paradoxes et incohérences qui sillonnent les rapports censoriaux, ainsi que les mécanismes de censure qui ne sont pas reflétés par les archives.

2.3.2. L'enfant et la réalité : paradoxes de la censure

Comme nous avons pu le constater, la question politique a été une préoccupation constante chez les censeurs franquistes chargés de filtrer les contenus à destinations de l'enfance et de la jeunesse. Deux explications s'avèrent envisageables pour expliquer une telle obstination. Ou bien les censeurs voyaient dans le théâtre jeune public un subterfuge de la part de certains auteurs pour s'adresser à l'adulte en leurrant la censure, ou bien considéraient-ils ce théâtre comme susceptible d'inculquer efficacement à l'enfant des

[404] AGA 73/10144, dossier n°755/75.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

valeurs politiques, culturelles et sociales préjudiciables pour le régime franquiste et sa survie. Un rapport de censure en particulier invite à une réflexion approfondie sur le sujet. Dans son adaptation d'*Alice au pays des merveilles*, Xavier Romeu cherchait à fondre la fable originale avec la réalité environnante de l'enfant catalan, c'est-à-dire à mettre l'actualité sociopolitique à la portée de l'enfant en introduisant des questionnements propres à l'époque et au territoire concernés (problème linguistique, liberté d'expression…). Le premier censeur considérait totalement inapproprié le fait de glisser des réflexions politiques dans une pièce pour enfants. María Nieves Sunyer, la seconde censeure, pointait du doigt la même tendance en insérant une nuance dans sa réflexion. Selon elle, « la realidad que [el autor] trata de llevar al niño a través del cuento, el niño no es capaz de captarla y por lo tanto no le veo peligro aunque estoy dispuesta a unirme a la opinión de los otros censores »[405]. Plus loin dans son rapport, la présidente de l'AETIJ informait ses collègues de la Junta que cette idée ne provenait pas de ses réflexions liées à sa pratique de médiation en Espagne, mais qu'elle la calquait directement des conclusions du congrès international de La Haye en 1968. Conclusions auxquelles elle s'était pourtant opposée, aux côtés de son homologue argentine Ana María Pelegrí. Une telle affirmation dévoile la profonde incohérence dans les pratiques et discours de la censeure et présidente de l'AETIJ. La référence aux conclusions internationales Ŕ auxquelles elle ne s'identifiait pas Ŕ lui servait en réalité à afficher son expertise auprès du régime et de la Commission de Censure. Après avoir analysé la totalité des rapports de Marìa Nieves Sunyer, on constate qu'à aucun moment sa pratique censoriale n'est entrée en adéquation avec le principe qu'elle évoquait ici. Loin de considérer les paraboles politiques à destination des enfants comme inoffensives, elle s'est efforcée de supprimer de façon drastique la métonymie la plus anodine et la métaphore la plus superficielle dans les pièces qu'elle a lues tout au long de sa carrière de censeure.

Les postures des censeurs laissent donc apparaître un paradoxe qui, même si le curseur est aujourd'hui sensiblement déplacé, marque encore les débats actuels dans le champ de la médiation culturelle : pourquoi censurer les allusions politiques et sociales afin de protéger l'enfant de tout conflit idéologique si ce dernier n'est pas en mesure de les comprendre ? Si les censeurs s'efforçaient de supprimer ces allusions, sans doute était-ce parce qu'ils craignaient que les enfants ne les perçoivent et qu'elles ne les influencent dans leur construction politique et intime, dans leur conception du vivre ensemble et de la justice. Je ne peux que me faire l'écho de María Victoria Sotomayor et Pablo Cerrillo lorsqu'ils

[405] AGA, 73/9693, dossier n° 10/69.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

soulignent que « el debate sobre lo que deben leer o no los niños, que muchas veces se ha fundamentado en argumentos como la capacidad de comprensión de los lectores, el interés de los temas o el valor educativo […] esconde en otras ocasiones una motivaciñn no académica, sino política, moral y, con frecuencia, represora »[406].

Une explication possible à une telle ténacité des censeurs pourrait être trouvée dans l'identification d'une stratégie qui aurait consisté, pour certains auteurs dissidents, à s'adresser en priorité aux adultes accompagnateurs. Marìa Victoria Sotomayor établit d'ailleurs un lien entre les périodes dictatoriales et une « explosión creativa » liée à la capacité qu'aurait la littérature de jeunesse à contourner la censure[407]. Or, si cette observation est sans doute applicable au contexte brésilien[408], il me semble abusif de l'étendre au contexte franquiste, et ce pour deux raisons : une telle intention n'a jamais été affichée par les auteurs, et les censeurs eux-mêmes n'ont jamais mentionné cette possibilité comme motif de leurs suppressions. L'enjeu se situerait donc bien autour de l'enfant récepteur plutót que d'un éventuel contournement de la censure par des auteurs voulant s'adresser à l'adulte de façon détournée. L'analyse des rapports de censure ne fait qu'étayer cette hypothèse. Les censeurs dénonçaient de façon récurrente les conséquences que pouvaient avoir certaines représentations du pouvoir et de l'ordre dans la formation de l'enfant. C'est la raison pour laquelle Marìa Nieves Sunyer rejetait la version d'*Alice au pays des merveilles* qu'avait proposée Vicente Romero au TMI en 1971. Selon elle, cette adaptation n'était qu'un « pretexto para destruir una sociedad dominada por la injusticia y la arbitrariedad »[409]. Dans le second rapport de la pièce *Juguetes en la frontera* de Jesús López Pacheco, œuvre qui parodie l'attitude autoritaire d'un groupe de douaniers postés à la frontière d'un pays imaginaire, les censeurs dénonçaient « los conceptos erróneos y antieducativos […] respecto al principio de autoridad » ainsi que « las frases destructivas para la formación infantil »[410], alors que dans le premier rapport signé deux ans auparavant, Marìa Luz Morales se contentait d'en faire un résumé objectif et d'autoriser sa publication[411].

[406] María Victoria Sotomayor et Pablo C. Cerrillo, *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*, Cuenca, Ediciones de la UCLM, 2016, p.27.
[407] *Ibid*, p.23.
[408] La chercheuse espagnole se base sur l'unique témoignage de l'auteure brésilienne Ana Marìa Machado pour conclure à une généralisation de cette relation de cause à effet.
[409] AGA 73/9882, dossier n°506/71.
[410] AGA 21/18011, dossier n°2283/67.
[411] AGA 21/15132, dossier n°2002/64 : « Obra de teatro infantil que narra las desventuras de unos cuantos juguetes en la aduana de un país imaginario, cuyos carabineros, fieles a su cometido, tratan despiadadamente a

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Ce type d'incohérences et de fluctuations dans les jugements censoriaux ont été une constante du début du franquisme jusqu'à la disparition de la censure en 1977. Elles n'étaient pas l'apanage des sections spécialisées dans les productions pour la jeunesse et se retrouvent de façon encore plus récurrente dans les rapports d'œuvres pour adultes[412]. Ces flottements rendent plus difficile l'interprétation des archives explorées et incitent à une prudence accrue à l'heure de tirer des conclusions. Au lieu de se laisser aller à l'étonnement face à l'élan d'indulgence – ou de négligence – de tel ou tel censeur, il apparaît nécessaire de prendre du recul et de tenter d'extraire des archives les critères les plus constants, au-delà des atermoiements individuels. Les thématiques de la religion, de la justice sociale et de l'abus d'autorité apparaissent alors comme les trois points de mire de la censure théâtrale franquiste spécialisée dans les productions pour la jeunesse.

2.3.3. Le voile des archives : le cas « Girasol Teatro »

Si les flottements dont témoignent les rapports de la Junta de Censura renvoient une image faussement permissive de la censure théâtrale et littéraire franquiste, ils occultent aussi tous les mécanismes de neutralisation n'ayant pas laissé de traces scripturaires. Dans un entretien datant de 1974, Jerónimo López Mozo et Luis Matilla offraient un témoignage qui mettait en lumière les pratiques censoriales dissimulées et insidieuses de l'administration franquiste. Ils répondaient à une question sur l'autorisation au compte goutte de leur pièce *Parece cosa de brujas*. Présentée en « sesión única » au festival de Sitges, elle avait ensuite essuyé plusieurs refus de la part des autorités pour sa programmation au festival de Vigo et à Murcie. De nombreuses pièces d'auteurs de leur génération avaient connu la même trajectoire censoriale : *Los muñecos* (1968) et *Las jaulas* (1970) de Luis Riaza, *El Pontifical* (1967) de Miguel Romero Esteo, ont toutes les trois été interdites après leur présentation au festival catalan de Sitges. J. López Mozo expliquait cette attitude par le fait que le public de Sitges était composé essentiellement de membres de la bourgeoisie locale et du milieu théâtral barcelonais. Le festival ne représentait donc rien aux yeux des deux dramaturges en termes de projection sociale de leur spectacle. Le festival de Vigo, au public plus populaire et nombreux, répondait davantage à leurs attentes et à leur conception du lien entre théâtre et

---

cada objeto para cerciorarse de que en su interior no hay contrabando. Tan solo el carabinero Cándido, repara los desmanes y consuela tiernamente a los maltratados. Puede editarse. »

[412] Hans-Jörg Neuschäfer, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p.50.

société. Ils voyaient dans ces décisions de l'administration une stratégie d'épuisement : « da la sensaciñn de que se intenta aburrir a grupos, autores… a lo mejor para que éstos abandonen y tiren la toalla »[413]. La trajectoire de la pièce de Luis Matilla et Jerónimo López Mozo révèle deux types de procédés qui ont contribué à opacifier la pratique censoriale franquiste et à la rendre moins saisissable dans toute son épaisseur par celui qui se satisfait de l'exploration des archives institutionnelles. Ils font références tout d'abord à « la serie de prohibiciones verbales »[414] auxquelles ils ont dû faire face et dont aucune trace n'est localisable en dehors des témoignages des artistes concernés. L'autre pratique consistait à n'autoriser une pièce que pour une représentation unique et dans un contexte social de réception très limité (jauge réduite et public issu des classes favorisées), comme le festival de Sitges ou les salles de « cámara y ensayo ». Avec ces pseudo-autorisations, les autorités ont réussi à discréditer le théâtre alternatif en en donnant une idée fausse, biaisée par ces représentations uniques et cloisonnées renvoyant une image élitiste auprès des publics populaires. Elles permettaient aussi à l'Administration d'adoucir, en apparence, le caractère coercitif de son système censorial, « d'interdire en autorisant ».

Le théâtre jeune public a lui aussi fait l'objet de ces pratiques censoriales dont les archives ne peuvent rendre compte. Le cas de la collection « Girasol Teatro » est particulièrement significatif. En 1964, toutes les résolutions concernant la publication des cinq œuvres de la collection furent positives. Cette décision peut surprendre par son indulgence dans la mesure où tous les auteurs concernés entretenaient de sérieux problèmes avec la censure Ŕ voire la justice Ŕ franquiste, et que les pièces renfermaient un nombre non négligeable de références claires à l'oppression politique et sociale et proposaient des modèles de société habituellement traqués par le régime. Si l'on se contente d'explorer les archives de l'AGA et le catalogue de la BNE, tout incite à croire que la maison d'édition Anaya n'a affronté aucune réticence de la part de l'administration. Les exemplaires conservés à la BNE sont même estampillés au nom du Ministerio de Educaciñn de l'époque, signe d'une réception enthousiaste de la part de l'institution éducative franquiste et d'une large diffusion dans les bibliothèques scolaires publiques.

Or, le témoignage recueilli auprès d'un employé de la maison d'édition Anaya de l'époque révèle les limites que représentent les archives pour rendre compte de l'impact de la censure sur la courte durée de vie de la collection :

[413] Jerónimo López Mozo et Luis Matilla, « Parece cosa de brujas », *Primer Acto*, n°165, 1974, p.18.
[414] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> La Administración (Censura) podía tomar decisiones muy duras: suspender la edición de la obra, prohibir la Colección, sanciones económicas, secuestro y destrucción de libros editados... y otras más sutiles y perversas como la que tomaron con Anaya. Como Anaya era editora de libros de texto para Enseñanza Media, que necesitaban aprobación del Estado, nos "sugirieron" que dejáramos de editar esa colección de Teatro Infantil y dejáramos de colaborar con "esos" autores. Ahí se acabó la colección porque Anaya vivía de sus libros de texto. Fue un navajazo en la yugular.[415]

À ce cas de « censure verbale », il convient d'ajouter l'attitude de la censure qui consistait à n'autoriser que les demandes de représentation émanant de troupes amateurs ou de cercles privés liés aux activités culturelles au sein d'entreprises. À l'image des représentations uniques de théâtre pour adulte réservées à un public minoritaire et privilégié, les représentations de théâtre pour enfants au sein de cercles semi-privés (« clubs jeunesse », écoles ou comités d'entreprises) ou/et par des troupes amateurs réduisait profondément l'écho qu'auraient pu trouver les pièces concernées auprès de la jeunesse espagnole. Le traitement des demandes de représentation de la pièce *Asamblea General* en 1972 par les censeurs franquistes est révélateur. Au cours de cette année-là, huit demandes émanant de comagnies différentes ont été envoyées à l'administration. Parmi ces huit demandes, sept ont été autorisées et une seule a été interdite. S'agissant du même texte, la seule explication possible est à chercher dans les caractéristiques de la compagnie, du lieu de représentation ou du public touché. Toutes les demandes autorisées provenaient de groupes amateurs de villes de taille moyenne (Melilla, Tolosa, Cuenca, Avilés, Puerto Real et Cáceres) dont les représentations étaient prévues pour des concours de théâtre amateur ou dans des centres culturels rayonnant à l'échelle de quartiers. La seule représentation interdite provenait de la compagnie professionnelle « Justo Alonso » qui envisageait de se produire au Teatro Marquina de Madrid. L'existence de deux rapports distincts et conservés dans deux boîtes d'archives différentes (un concernant les sept demandes d'amateurs et un autre concernant la troupe « Justo Alonso ») laisse supposer que la Junta hiérarchisait les demandes en amont et attirait davantage l'attention de ses censeurs sur celles qui émanaient de compagnies professionnelles désirant se produire dans des lieux offrant une visibilité importante. La pièce *Historia de una muñeca abandonada* a connu des réticences semblables. Entre 1967 et 1974, sur les neuf demandes envoyées à l'administration, seules les deux représentations prévues à Madrid ont été interdites (ou plutôt « autorizadas para mayores de 18 años »). Parmi les sept représentations autorisées pour tous les publics, six se déroulaient au sein de

[415] Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias au cours d'un entretien réalisé en juin 2015 à Madrid.

« clubs de jeunesse » d'entreprises ou d'institutions scolaires du premier degré. La dernière des représentations autorisées concernait une traduction en catalan de l'œuvre d'Alfonso Sastre pour le cycle de théâtre de la revue « Cavall Fort », considérée comme la meilleure publication de jeunesse espagnole selon le rapport de 1965 sur les publications pour enfants et jeunes émanant du Ministerio de Prensa y Propaganda[416]. On constate donc que l'autorisation de ces deux pièces incarnant ce que certains ont appelé « un teatro social para niños » est loin d'avoir été systématique. Comme pour les autorisations au compte-goutte des spectacles pour adultes issus du « réalisme social » ou du théâtre indépendant, il s'agissait de « dosificar en gotas como el ácido sulfúrico »[417] des pièces qui pouvaient s'avérer corrosives pour un régime basant sa survie sur l'absence de libertés et de justice sociale.

Même si, comme on le voit à travers ces exemples, elle s'est exercée de façon plus ou moins visible, tous les cas de censure mentionnés jusqu'ici ont adopté des méthodes frontales d'interdiction. Que ce soit par la rédaction de rapports interdisant la représentation/publication, imposant des suppressions textuelles ou limitant la représentation à des cercles restreints, ou bien au cours de discussions privés n'ayant laissé d'autres traces que le témoignage, l'administration franquiste agissait de façon comminatoire en brandissant, au mieux, le spectre de la sanction financière. Toutefois, dans certains cas, les mécanismes de censure ont augmenté d'un degré leur capacité d'occultation et ont contribué à rendre floue la frontière entre pratiques censoriales et médiation théâtrale.

2.3.4. De la censure préalable à la « médiation censoriale »

L'AETIJ, dont les orientations idéologiques et artistiques ont déjà été évoquées et analysées en détail, incarne la figure de ce qu'il semble approprié de désigner par « médiation censoriale ». Selon ses textes fondateurs, cette association visait essentiellement à promouvoir la création d'un répertoire de théâtre pour enfants, à le diffuser sur les scènes espagnoles et à réveiller l'intérêt de la profession théâtrale et éducative pour ce pan de la création artistique. À travers les voix de ses dirigeants et

[416] AGA, « Prensa y propaganda », boîte n°7 bis : "es esta una de las mejores revistas Ŕ y quizá la mejor Ŕ que se publica en España. Expresion grafica de lo que Comision pretede en el campo de la prensa infantil y juvenil, es un producto que por su calidad puede competir co las mejores europeas […] Todo hace desear que pronto exista una ediciñn castellana de la revista y que se edita en catalán".

[417] Expression utilisée par la rédaction *Primer Acto* dans une question adressée à Jerónimo López Mozo : « Matilla-López Mozo : saltando en las hogueras », *Primer Acto*, n°165, 1974, p.17.

membres les plus actifs, l'association se présentait comme un espace de réflexion apolitique, fortement influencé par les innovations esthétiques étrangères et ouvert à toutes les propositions provenant d'artistes espagnols, quelle que soit leur orientation idéologique.

Dans ses statuts, l'AETIJ était effectivement ouverte à tous les artistes, pédagogues, enseignants, psychologues, et simples citoyens s'intéressant au théâtre jeune public et à son développement sur le territoire espagnol. Or, comme le montrent les archives épistolaires internes, la dirigeante de l'association encourageait constamment les « regidoras provinciales » de la SF à se rendre en masse aux congrès et aux assemblées générales dans le but de maintenir le contrôle de l'association par le biais du vote des décisions et orientations. Dans les mois qui ont précédé le 1er congrès (1967), María Nieves Sunyer, présidente de l'association et « regidora central » de la SF, a procédé à l'envoi d'une lettre à toutes les « regidoras provinciales » de la SF. Elle s'adressait à elles en ces termes :

> Nos interesa la participación de la regidora provincial de juventudes y de la instructora más preparada e interesada en esta actividad […] Por otra parte nos interesa participar como organización con el mayor número posible de mandos, ya que si surge la necesidad de tomar decisiones nos interesa tener un número importante de votos. […] No hay que olvidar que esta actividad la hemos movido y la estamos moviendo nosotras y que no debemos marginarnos de ella en esta etapa en que va a participar España entera.[418]

Ce dispositif d'incitation à la participation a immédiatement révélé son efficacité : pas moins de 102 femmes membres de la SF allaient se présenter au congrès, réparties entre « regidoras provinciales », « regidoras locales » et « instructoras generales ».

Apparemment, cette hégémonie de la SF au sein des congrès n'a pas suffi à apaiser les désirs de contrôle de la présidente de l'association. En 1971, elle faisait preuve d'une autorité toute particulière afin de freiner les propositions de la déléguée de la SF de Tenerife chargée de l'organisation du 3ème congrès national, Margot González. Le 5 mars 1971, cette dernière faisait état, dans une lettre adressée à Montserrat Sarto, secrétaire générale de l'AETIJ, des démarches entreprises pour convier des groupes de jeunes à exprimer leur point de vue sur le théâtre jeune public lors de discussions préalables au congrès. Informée de ces intentions, María Nieves Sunyer rédige une lettre à Margot González le 12 mars, dans laquelle elle se dit « francamente preocupada » et déplore le fait que la « comisión organizadora está desenfocando el Congreso por meterse en terreno

[418] Lettre de María Nieves Sunyer aux « delagadas provinciales » datée de février 1967. Archives d'ASSITEJ-España, fonds correspondant à la préparation du I congrès.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

que no es suyo, es decir, en terreno de contenido y que compite sólo y exclusivamente a la Junta Nacional de AETIJ ». Elle exigeait l'annulation de l'invitation des jeunes aux discussions et rappelait que « los adolescentes tienen que ser el público de las actuaciones de teatro, y nada más »[419]. Déclaration de principe on ne peut plus claire sur les limites de sa conception de la participation du jeune spectateur dans le fait théâtral.

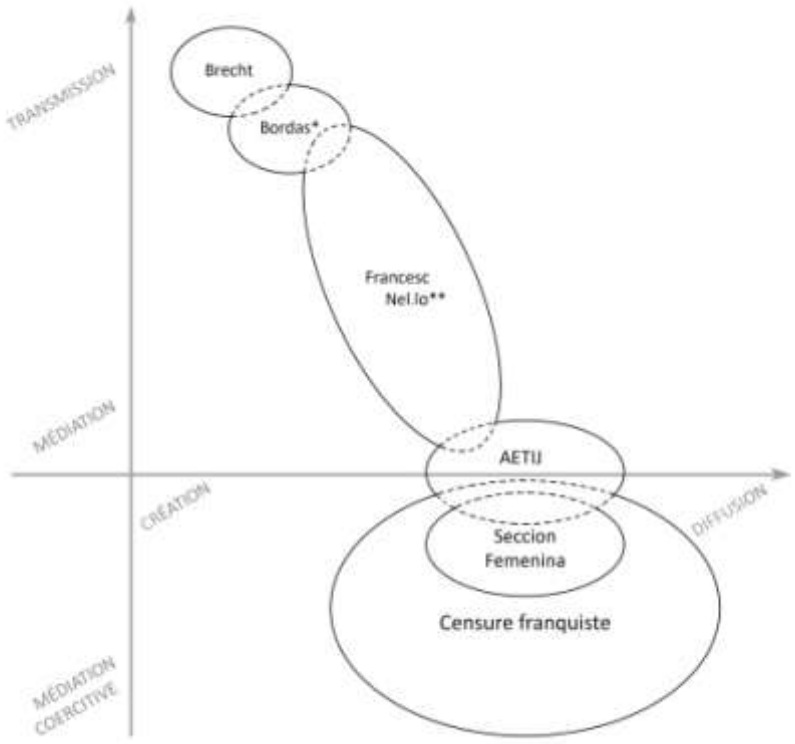
Les congrès étaient aussi l'occasion de programmer des spectacles choisis par les dirigeants de l'AETIJ, auxquels assistaient les participants et quelques groupes d'enfants de la ville organisatrice. S'agissant de célébrations institutionnelles auxquelles assistaient de hauts fonctionnaires du MIT et du Ministerio de Educaciñn, l'approbation émanait directement de la direction de l'AETIJ et les compagnies n'avaient pas besoin de solliciter l'autorisation de la Junta de Censura. Si l'on regarde de près la programmation théâtrale du 2ème congrès (1969), on ne peut que s'étonner de voir apparaître des titres comme *Asamblea general* et *La terra es belluga*[420], pièces offrant une vision l'éducation et une esthétique qui contrastaient avec les créations de la compagnie officielle Los Títeres et des troupes amateurs habituellement soutenues par la SF et l'AETIJ (« Arlequín » de Murcie et « La Farándula » de Sabadell). Étonnamment, ces deux pièces ont été choisies par la présidente alors qu'elles avaient toutes les deux connu des déboires avec la censure franquiste. En effet, elles exhibaient des contenus polémiques et critiques sur l'Église et le pouvoir dictatorial à travers de subtiles paraboles théâtrales. Leur programmation au sein des activités du 2ème congrès supposait donc une ouverture soudaine et radicale de l'AETIJ vers le théâtre alternatif espagnol et catalan. Or, y voir une manifestation d'ouverture reviendrait à nier un fait pourtant remarquable : María Nieves Sunyer, qui avait sollicité la représentation de ces deux œuvres au congrès, avait été, quelques mois auparavant, la censeure la plus drastique vis-à-vis de *La terra es belluga*, pour laquelle elle avait exigé que soit supprimée la lutte de Galilée contre l'Église ainsi que l'idée répétée au cours de la pièce selon laquelle « no debe creerse nada de lo que no se comprueba, no se ve, o no se toca y menos lo que te hacen creer los poderosos y los que mandan »[421]. Ces suppressions représentaient presque un quart du texte complet. La version mise en scène à l'occasion du 2ème congrès respectait bien évidemment les suppressions imposées par Sunyer, comme en témoigne la conclusion de son rapport :

[419] Lettre de Marìa Nieves Sunyer à Margot González (12 mars 1971). Archives d'ASSITEJ-España, Casa del Lector de Madrid, boîte contenant les archives du 3ème congrès national.
[420] Adaptation pour enfants, en langue catalane, de *La vie de Galilée* de Bertolt Brecht.
[421] AGA, 73/9697, dossier n°39/69.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> Como esta obra interesa presentarla al II congreso de teatro para la infancia, si se suprime toda esta reiteración, dejando la grandeza de la figura de Galileo como investigador que hizo posible los avances de la ciencia que hoy culminan con la era espacial y se suprimen todas sus luchas con la iglesia y su abjuración. Puede autorizarse para todas las edades.[422]

Autrement dit, Francesco Nel.lo, directeur de la compagnie l'Oliba, avait le choix : ou bien il acceptait les suppressions et donnait une grande visibilité à son travail en pouvant représenter sa pièce pour tous les publics et devant les principaux spécialistes présents au congrès, ou bien il les refusait et voyait son œuvre interdite aux moins de quatorze ans, ce qui aurait conduit à son éviction de la programmation du cycle « Cavall Fort » de 1969 pour laquelle elle avait été spécialement créée. La chaîne de la médiation/transmission de cette création théâtrale peut être représentée par le graphique suivant :



* Traduteur et adaptateur de la pièce de Brecht à l'origine du projet.

* Francesc Nel.lo, metteur enscène et directeur de la compagnie l'Oliba ayant traité directement avec l'AETIJ et María Nieves Sunyer.

[422] *Ibid*.

En ce qui concerne *Asamblea general*, tout laisse supposer que la version présentée lors du congrès ne correspondait pas au texte publié la même année par la maison d'édition Escelicer, mais à une version modifiée et publiée par la SF à l'insu de l'auteur. Pratique qui avait valu à l'organisation féminine d'être rappelée à l'ordre par le Ministerio de Prensa y Propaganda en charge des droits d'auteurs[423]. Dans cette version publiée en 1966 et 1968, la SF avait procédé à plusieurs suppressions, comme celle du jeu de mot entre « Patria » et « Plata », ou de l'expression « me he hecho pis en la justicia » prononcée par le lion tyran. Plus grave encore, ils optèrent pour supprimer l'épilogue qui concentre toute la charge critique de l'œuvre et conditionne la prise de distance critique de l'enfant spectateur en connectant la fable avec sa réalité quotidienne. En raison de l'absence de rapport de censure, l'utilisation de cette version pour la mise en scène de 1969 au congrès de l'AETIJ ne peut être incontestablement vérifiée. En revanche, l'usage de cette version mutilée pour les ateliers dramatiques de la SF entre 1966 et 1968 est prouvée par les exemplaires de la collection « Lecturas dialogadas » conservée à la BNE et qui servait de support aux cours « Actividades al aire libre » que proposait l'organisation ces années-là. Cette œuvre n'a pas été la seule à être modifiée et publiée par la SF à l'insu de son auteur. La BNE conserve un exemplaire de la pièce *Farsa infantil de la cabeza del dragón*, de Ramón del Valle-Inclán, publiée dans la même collection. Dans cette version sont supprimées toutes les allusions sarcastiques à des réalités sociales concrètes[424].

L'accueil de propositions dramaturgiques alternatives au sein des congrès nationaux de l'AETIJ et des activités éducatives de la SF occultait donc des mécanismes de censure plus insidieux et dissimulés. Dans cet espace de réflexion et d'expérimentation sous contróle, ce type de pratiques répondait à une préoccupation particulière qui consistait à nier l'accès des enfants aux contenus les plus subversifs que renfermaient ces œuvres novatrices. Et tout cela sous l'apparence d'une promotion et diffusion des mises en scène de ces mêmes œuvres.

La « médiation censoriale » neutralise le potentiel subversif des œuvres non seulement parce qu'elle en supprime des éléments cruciaux, mais aussi parce qu'elle harmonise les

[423] Dans une lettre du 18 février 1970, une employée du Ministerio de Prensa y Propaganda prénommée Carmen lançait un avertissement aux dirigeantes de la SF : «es inexplicable que hasta el momento no hayan tomado en consideración estas advertencias, pues no es lo malo solo que lo impriman y vendan, sino que además lo han modificado en los originales sin permiso de los propios autores, lo que agrava más la situación de este asunto ». AGA, « Prensa y propaganda », boîte n°7 bis.

[424] Parmi les nombreuses phrases supprimées, nous pouvons en citer trois particulièrement révélatrices de l'escamotage de la portée subversive de la pièce : « Ajonjolí -. Pero el primer ministro no se la da, y dice que todas las mujeres, reinas o verduleras, son anarquistas » (p.2) / « Reina -. Estamos en Rusia / Rey -. Peor que en Rusia, ¡porque aquí no hay Policía! » (p.9) / « Duende -. Los perros, los leones, los tigres, comen carne cruda. Pero los Reyes, si en un tiempo remoto pudieron hacer lo mismo, hoy, al perder en regalíos, perdieron en potencial estomacal. Los Reyes constitucionales solo pueden ser vegetarianos » (scène finale).

relations entre le théâtre contestataire et les dispositifs de médiation institutionnels, occultant la réelle conflictualité qu'incarne ce théâtre dans son contexte de production socio-culturel.

2.3.5. Réflexions épilogales

Il convient de préciser que la censure et ses connexions avec le système de médiation culturelle n'ont pas disparu avec la fin du franquisme. L'accaparement des subventions étatiques a connu un glissement de la compagnie nationale « Los Títeres » vers l'éphémère compagnie « Rinconete y Cortadillo »[425], dont le travail a été sévèrement critiqué par les pédagogues, auteurs et metteurs en scène préoccupés par la persistance de l'hégémonie de la SF au sein de l'AETIJ et par les nouvelles orientations infantilisantes que prenait le théâtre pour enfants dans l'Espagne démocratique[426]. En ce qui concerne l'AETIJ, il aura fallu attendre la fin des années 1980 pour qu'évolue son orientation idéologique conservatrice. Les compagnies et les auteurs n'ont quant à eux pas échappé à la persistance des pressions politiques directes sur la diffusion de leurs mises en scène. Après avoir été représentée à Madrid et Barcelone, la pièce de Luis Matilla *Juguemos a las verdades* a été interdite à Valence en 1978 à la suite de l'intervention d'Adolfo Suárez, dont la femme avait été choquée par ce spectacle abordant librement le thème de l'éducation sexuelle et des complexes enfantins liés au corps. Les auteurs engagés dans la lutte contre le franquisme ont continué à être maintenus à distance des scènes espagnoles par les médiateurs culturels de la Transition démocratique. En témoigne un exemple qui concerne directement notre corpus : Lauro Olmo a été exclu du Centro Cultural de la Villa de Madrid en septembre 1977 suite à la decisiñn uniatérale du directeur de la salle de revenir sur le contrat tacite avec l'auteur en enlevant la pièce *Leónidas el grande* (nouveau titre de la pièce *Asamblea General*) de sa programmation. Cette pièce n'était selon lui pas appropriée pour un public d'enfants, alors que les censeurs franquistes eux-mêmes avaient autorisé sa représentation en 1974. De telle sorte que les mots de Berta Muñoz, selon laquelle pendant la Transition a émergé « una nueva forma de censura, soterrada y menos brutal pero igualmente perjudicial, para estos creadores y para la escena española », sont parfaitement transposables à la situation du

[425] Compagnie dépendante du CNINAT (Centro Nacional de Iniciación del Niño y Adolescente al Teatro), créé en 1978 sous l'égide du nouveau Centro Dramático Nacional.
[426] Cette posture est exposée dans les articles suivants : Manolo Canera Arroyo, « CNINAT : los fantasmas nunca mueren », *Pipirijaina*, n°11, 1979, p.6-9 ; Luis Matilla, « La política del desprecio », *Pipirijaina*, op. cit., p.2-5.

théâtre jeune public[427]. Nous verrons que le discours universitaire sur le théâtre jeune public allait lui aussi avoir un impact non négligeable sur la réception réticente des œuvres du corpus dans la jeune et fragile démocratie.

La censure ne s'est donc pas uniquement manifestée à travers l'imposition directe et transparente d'une série de restrictions et de sanctions contre les auteurs, metteurs en scène et éditeurs s'éloignant des schémas institués. Elle s'est aussi introduite dans l'activité théâtrale par des mécanismes plus discrets et subtils, comme l'assimilation de certaines pièces aux codes éducatifs et théâtraux d'un pouvoir qui s'évertuait à développer un théâtre à la qualité formelle et à l'apoliticisme libres de tout soupçon. L'apolitisme affiché par le théâtre institutionnel ne constituait-il pas la meilleure arme du pouvoir pour neutraliser les dramaturgies qui entraient en conflit avec les principes éducatifs et idéologiques hégémoniques sous le franquisme et pendant les premières années de la Transition ? Notons que la « médiation censoriale » n'est pas l'apanage des régimes dictatoriaux. Elle se manifeste dans bien des contextes démocratiques où les artistes se voient dans l'obligation de batailler face à des intérêts économiques et politiques de premier ordre dans les mécanismes de médiation théâtrale.

Ces réflexions épilogales n'ont pas pour objectif de remettre en cause les pratiques contemporaines de médiation culturelle ou de diaboliser toutes les initiatives institutionnelles dans ce domaine. Il s,,agit plutót de détecter les biais sous-jacents aux intérêts des pouvoirs publics dans le développement de l'art théâtral à destination de la jeunesse et ce dans une perspective diachronique et comparatiste.

Sans vouloir se contenter de relever l'évidence, il semble important d'identifier les mécanismes de « médiation censoriale » dans le champ du théâtre pour enfants, si dépendant des décisions des médiateurs (directeurs de salle, associations, enseignants, parents) pour sa diffusion et sa rencontre avec le public enfantin. D'autant plus que la « médiation censoriale » peut s'avérer parfois plus dévastatrice que la censure préalable. C'est ce qu'incite à croire l'étude comparative de la diffusion de l'adaptation du *Gran Claus y Petit Claus* de François Salvaing et Jaume Melendres en France et en Espagne. Cette adaptation subversive a été représentée à Barcelone avec l'autorisation de la Junta de Censura franquiste en 1972. En France, la pièce connut un sort différent. Le directeur du théâtre des Amandiers, pour lequel François Salvaing avait effectué cette adaptation, « reprochait à

[427] Berta Muñoz Cáliz, *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, op. cit., p.514.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

[son] Claus d'être meurtrier pour les grands-mères, alors que ce sont elles qui, disait-il, emmènent les enfants au spectacle et payent les places »[428].

La censure théâtrale montre en négatif le caractère intrinsèquement politique du théâtre. Basée sur sa capacité à exprimer la pluralité du monde sous forme de conflits dramatiques, l'essence politique du théâtre jeune public ne se voit que renforcée par les multiples formes de persécutions et de censures qu'il subit.

[428] Citation tirée d'un échange de mail avec l'auteur, 11 avril 2016.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Deuxième partie : contours de l’engagement dans le renouveau du théâtre jeune public

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Chapitre 3 : délimitations de l'engagement dans le geste créateur

Si les noms d'auteurs comme Victor Hugo, Emile Zola … ou avant eux les philosophes des Lumières, Schiller, La Boétie … font écho à la définition communément admise de l'engagement littéraire (en tant qu'implication de l'écrivain dans le champ social politique et historique), cette notion n'apparaît qu'ultérieurement dans les discours sur la littérature et le théâtre.[429] Nous le verrons, la majorité des auteurs et metteurs en scène du corpus s'identifient à la conception sartrienne de la littérature engagée[430], qui envisage l'écriture comme un dévoilement du monde contribuant au changement de ce dernier. À la différence du peintre et du musicien, l'écrivain peut guider son lecteur en assignant à son art un devoir d'intervention directe sur la réalité, dans une volonté de rupture avec l'isolement de l'auteur et toute forme d'esthétisme détaché. Il ne peut donc se contenter de nommer la chose contemplée, il doit chercher à la dépasser et à inciter le lecteur à suivre ce mouvement. C'est une responsabilité que l'auteur prend face à l'Histoire. Pour J-P Sartre, le récepteur est indissociable de cette notion, il doit être appréhendé comme co-constructeur de l'engagement. C'est là qu'intervient la variable temporelle : s'il évoque en introduction la cible du « lecteur universel », le philosophe se focalise rapidement sur le récepteur contemporain, avec lequel l'auteur partage des valeurs, des frustrations politiques, l'expérience concrète et localisée du mal et de ses manifestations historiques. Comme le montrent le temps verbal et la performativité du « J'accuse » de Zola, l'engagement correspond à une circonstance donnée ainsi qu'à une action de l'auteur sur la société dans laquelle lui et ses lecteurs évoluent.

En ce qui concerne le théâtre, il n'est pas inutile de sonder son lien particulièrement saillant avec la notion d'engagement. A. Makowiak rappelle « l'éloge fait par Socrate, dans le *Phèdre*, de la parole vive, et sa critique de la chose écrite en raison son irresponsabilité »[431]. Le texte écrit semble esquiver le dialogue, la confrontation. L'échange

[429] Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans *L'engagement littéraire* (dir. Emmanuel Bouju), Rennes, PUR, collection « Interférences », 2005, p.40. Comme le signale Benoît Denis, l notion d'engagement littéraire est théorisée pour la première fois dans les années 1930, introduite par Paul-Louis Lansberg dans la revue *Esprit* où elle donna naissance à une rubrique intitulée « La pensée engagée ».
[430] Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?* (1948), Paris, Gallimard, 2008. Si cette filiation est plus clairement revendiquée par des auteurs comme Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Antonio Ferres, Armando López Salinas et Jesús Lñpez Pacheco, on la retrouve de fait dans les itinéraires d'auteurs comme Jorge Dìaz, Luis Matilla, Josep Maria Carandell ou de metteurs en scène comme Francesc Nel.lo et Ricard Salvat, au moins au cours des années étudiées.
[431] Alexandra Makowiak, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans *L'engagement littéraire*, op. cit., p.25.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

avec le récepteur y serait donc limité, précaire et la co-construction du message en deviendrait à son tour incertaine. Elle peut même être biaisée par une forme d'incompréhension ou de contre-interprétation, risque spécialement présent dans la littérature de jeunesse. Certes, le théâtre, situé à mi-chemin entre parole et texte écrit, n'échappe pas à ce risque de distorsion de la communication. Comme le signale B. Hamidi-Kim, « l'espace-temps de la représentation ne fonctionne pas non plus sur le principe de l'*agora*, pour la simple et triviale raison que les spectateurs ne répondent pas aux acteurs »[432]. Il reste toutefois l'art de la co-présence : l'assemblée théâtrale ne peut résister à l'absence de communication et de circulation du sens entre la scène et la salle. S'il n'y a pas réel dialogue, il y a une résonance qui réside dans la possibilité d'une réaction spontanée. En outre, la représentation théâtrale est davantage « action » que la parole écrite. Il est le support à un rassemblement collectif et renferme une portée sociale dont les auteurs et metteurs en scène s'emparent pour transmettre une « vision » métathéâtrale et/ou politique. Malgré l'essence politique de l'art théâtral, ce champ de la création artistique a connu plusieurs périodes de rupture conceptuelle entre l'art et les affaires de la Cité, que l'on peut définir comme une forme de rejet de la notion d'engagement au sens sartrien du terme. Avec l'effondrement des utopies socialistes, le renforcement de l'individualisme et la résignation face au système capitaliste, la postmodernité (et son incarnation scénique, le théâtre postdramatique[433]) a contribué à l'appréhension négative du « politique » au profit de la résurgence d'un théâtre métaphysique à partir des années 1980[434]. Pour des raisons distinctes, la profession théâtrale espagnole des années 1960 a elle aussi connu une résurgence de l'hermétisme vis-à-vis du politique : l'apparente ouverture culturelle du régime et les nouvelles possibilités de représentation qu'offraient les scènes commerciales et institutionnelles ont conduit beaucoup d'auteurs et de metteurs en scène à déplacer leur engagement vers des positions plus consensuelles, au risque de jouer le jeu de l' « abstinence politique » recherchée par les institutions culturelles franquistes.

[432] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique*, op.cit., p.176. Notons qu'il existe, dans l'histoire du théâtre, des tentatives de réel dialogue entre scène et salle. Le « théâtre forum » d'Augusto Boal en est un exemple. Au sein de notre corpus, les explorations de Luis Matilla vont aussi dans ce sens.

[433] Nous renvoyons au chapitre « Postmoderne et postdramatique » de l'essai de Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Ed. de l'Arche, 2002.

[434] Le théâtre métaphysique appréhende la vie et les relations humaines en dehors de l'histoire, à la différence du théâtre politique qui cherche à donner un sens à la vie humaine en s'intéressant à sa réalité historique et sociale. Il s'agit ici d'une ligne dominante qui ne doit pas faire oublier les nombreuses expériences de théâtre politique au cours des deux dernières décennies du XXème siècle. Les exemples d'Alfonso Sastre en Espagne ou d'Edward Bond en Angleterre en sont l'illustration parmi tant d'autres.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

3.1. Théâtre « engagé » et « apolitisme »

« Pour l'art, "être impartial" ne signifie que "appartenir au parti du pouvoir" »[435]

B. Brecht

3.1.1. « L'art de l'abstinence politique »

Il convient tout d'abord de lever le doute sur les éventuels reproches liés à l'approximation méthodologique à l'origine du rapprochement qui vient d'être fait entre le théâtre postdramatique des années 1980 et le théâtre espagnol des années 1960. Y voir un anachronisme reviendrait à considérer l'avènement de la postmodernité artistique comme une rupture tout à fait nouvelle entre l'art et le politique. Or, si les raisons de cette séparation sont propres aux évolutions sociologiques, économiques et culturelles de la fin du XXème siècle, l'idée de l'art comme réalité autonome n'est pas une nouveauté dans l'histoire du théâtre et dans l'histoire des arts en général. Les réflexions de Jacques Rancière sur la postmodernité artistique invitent à reconsidérer l'idée de rupture inédite qui lui est associée :

> Il n'y a pas de rupture postmoderne. Il y a une contradiction originaire et sans cesse à l'œuvre. […] Ces notions de modernité et de postmodernité projettent abusivement dans la succession des temps les éléments antagoniques dont la tension anime tout le régime esthétique de l'art. Celui-ci a toujours vécu de la tension des contraires. L'autonomie de l'expérience esthétique qui fonde l'idée de l'Art comme réalité autonome s'y accompagne de la suppression de tout critère pragmatique séparant le domaine de l'art de celui du non-art, la solitude de l'œuvre et les formes de la vie collective.[436]

Le développement du théâtre jeune public sous l'égide des institutions franquistes a contribué au rapprochement de dramaturges et de professionnels pourtant loin d'adhérer aux préceptes de la SF et de l'AETIJ franquistes autour d'un projet mettant en avant une exigence esthétique à vocation vaguement humaniste, universelle et apolitique, et ce au détriment d'un engagement « localisé ». Dans ses mémoires, la créatrice de la SF, Pilar Primo de Rivera, insistait sur le fait que certains des collaborateurs de la compagnie Los Títeres provenaient « de ambientes no adictos al régimen »[437]. Ce à quoi elle ajoutait : « lo sabíamos, pero no nos importaba ni a ellos tampoco ; nos ayudaban con sinceridad, y la Sección Femenina nunca estuvo cerrada a exclusivismos »[438]. Elle mentionnait la coopération du poète José Hierro pour les adaptations de *Platero y yo* et du *Petit Prince*, de

[435] Bertolt Brecht, *Petit organon*…, op. cit., paragraphe 55.
[436] Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004, p.50.
[437] Pilar Primo de Rivera, *op. cit*., p.256.
[438] *Ibid*, p.257.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Ricardo López Aranda pour celle de *El pájaro azul*, d'Alfredo Maðas pour l'écriture de la pièce *La feria del come y calla*[439], ainsi que le travail de récupération de l'œuvre de Ramón del Valle-Inclán *La cabeza del dragón*, selon elle « prácticamente olvidada ». Dans ses mémoires, Ángel Fernández Montesinos (directeur de la compagnie Los Títeres) se fait le relais de cette idée d'ouverture et de neutralité idéologique. Après avoir décrit avec minutie tous les processus de collaboration avec les auteurs cités, il expose en ces termes le travail de la compagnie : « un trabajo absolutamente libre, que nunca estuvo politizado y que jamás tuvo diseño alguno de tendencia partidista. Era simple y puro teatro infantil »[440]. Le metteur en scène et directeur de la compagnie de la SF rappelle par ailleurs la nature de sa mission d'artiste : « [nuestro] propósito no era la crítica social sino que el niño se acostumbrara a ver teatro de calidad »[441]. La réduction de l'engagement politique à une logique de parti (« tendencia partidista ») s'accompagne donc d'une incompatibilité aussi théorique qu'artificielle entre qualité esthétique et critique socio-politique au théâtre. La méfiance envers le politique et la préoccupation pour le modelage du futur spectateur espagnol (« que el niño se acostumbrara a ver teatro de calidad ») s'inscrivent dans la droite ligne des préceptes établis par les dirigeants de la SF, du MIT et de l'AETIJ.

Dans son discours d'introduction au 3ème congrès de l'AETIJ en 1971, Marìa Nieves Sunyer confrontait les deux conceptions du théâtre qui selon elle opéraient alors en Espagne. Elle opposait au théâtre « apolitique » Ŕ ayant pour prestigieux objectif la recherche de la beauté formelle et la distraction du public Ŕ un théâtre marginal s'évertuant à vouloir changer la société existante : « mientras el gran público continúa consumiendo diversiones y belleza con el prestigio que siempre ha rodeado lo apolítico, la mayoría de los artistas de menos de treinta años arden por identificarse con los marginados de la cultura y minar en su

[439] Parmi ces trois auteurs, la collaboration la plus audacieuse semble avoir été celle d'Alfredo Maðas. Si ses pièces antérieures avaient été autorisées par la censure, l'auteur faisait l'objet d'un rapport détaillé du Gabinete de Enlace, dans lequel étaient recensées et fermement condamnées toutes ses activités dissidentes (signatures de lettres ouvertes, participation à des manifestations et *tertulias*). En ce qui concerne José Hierro, comme le signale Emmanuel Le Vagueresse, la censure ne semble pas avoir perçu la portée critique de sa production poétique (Emmanuel Le Vagueresse, « José Hierro et la création poétique sous la censure franquiste », dans J.C. Garrot, J.L. Guereña et M. Zapata : *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*. Paris, Indigo et côté-femmes éditions, 2009, p.347). Enfin, concernant Ricardo López Aranda, les rapports de censure antérieurs à sa collaboration avec Los Tìteres (et à l'interdiction de son oeuvre *Las subversivas* en 1970) s'accordent tous sur l'innocuité des pièces de l'auteur (*El cementerio de las estrellas* [1961], *La noche de San Juan* [1965] et *La cita* [1965]).

[440] Ángel Fernández Montesinos, *El teatro que he vivido. Memorias dialogadas de un director de escena*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Edición de Ángel Martínez Roger, 2008, p.67.

[441] Propos recueillis lors d'un entretien réalisé avec le metteur en scène le 8 juin 2015 à Madrid.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

nombre a la sociedad existente »[442]. Plus loin, elle synthétisait l'opposition fondamentale entre le théâtre jeune public des pays soviétiques et celui promu par les démocraties occidentales (auxquelles elle rattachait l'Espagne franquiste). Selon elle, alors qu'à l'Est les artistes s'évertuaient à transmettre les valeurs du socialisme, à l'Ouest les dramaturges et metteurs en scène refusaient de plonger l'enfant dans un système idéologique à travers le spectacle théâtral. Elle résumait sa position en ces termes : [à l'Ouest] « puede afirmarse que se pretende el cultivo de la personalidad individual, abandonando, consciente o inconscientemente, el fomento de la personalidad "social" »[443]. Anticipant les théories sur l'avènement de la postmodernité, elle attribuait cette tendance artistique à la perte des idéaux au sein d'une société marquée par la mutation technologique et l'individualisme. Sans faire l'éloge de ces évolutions, elle s'identifiait toutefois à des orientations sociétales et théâtrales qui s'avéraient bénéfiques pour un régime voulant neutraliser un secteur de la création artistique dont la politisation devenait de plus en plus inquiétante à ses yeux.[444]

C'est comme si la censeure et présidente de l'AETIJ proposait une définition de la postmodernité avant l'heure. À partir de la fin des années 1970, la perte de confiance vis-à-vis des métarécits et des idéologies qui les sous-tendaient[445], l'individualisme croissant jetant l'ombre sur les mouvements d'émancipation collective, le culte du présent et du bien-être ont remplacé la volonté de transmission et de transformation de la société qui avait guidé les dramaturges « engagés » tout au long du XXème siècle. Il s'agit de transformations que María Nieves Sunyer décrit de façon lacunaire lorsqu'elle se réfère à l'abandon de la préoccupation de l'artiste envers la « personalidad social » du spectateur, au profit d'un resserrement autour de sa « personalidad individual », indice du glissement d'un théâtre conçu comme outil d'intervention directe sur le monde à un théâtre métaphysique dont l'enjeu se trouverait – selon ses créateurs et diffuseurs – détaché de son contexte socio-historique de production.

Toutefois, cette esquisse de définition de la postmodernité constitue un leurre si on la resitue dans le contexte franquiste où elle est formulée. Le poids de l'institution culturelle et éducative s'appuyait encore sur une idéologie réactionnaire et une volonté de transmission verticale et autoritariste. Quoique de façon plus douce et implicite qu'au cours des premières décennies de la dictature, le grand récit de l'Espagne impériale, catholique et anti-

[442] María Nieves Sunyer, « Acto de apertura », *Actas del III Congreso Nacional de Teatro para la infancia y la juventud,* op. cit., p.17.
[443] *Ibid*.
[444] Lettre de Marìa Nieves Sunyer à Margot González, 12 mars 1971. Archives d'ASSITEJ-España, Casa del Lector de Madrid, dossier relatif à l'organisation du III congrès (1971).
[445] Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Ed. de Minuit, 1979.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

communiste, y était prégnant, et ses chiens de garde – censeurs, autorités politiques, militaires et religieuses – n'avaient rien perdu de leur vigilance. Le fond idéologique restait le même, seule la stratégie avait évolué vers un refus de la propagande frontale au profit d'un déni du politique et de ce qui lui était afférent. Comme l'exprime si bien J.A. Ríos Carratalá, il s'agissait désormais de « colaborar en la tarea sin caer en la obviedad de la propaganda »[446]. Ceci revenait à contribuer, consciemment ou non, à la tactique démobilisatrice d'un régime qui avait compris que l'efficacité d'un art « apolitique » reposait sur la marge de créativité et d'intelligence que les autorités seraient prêtes à laisser à leurs collaborateurs artistiques.

Il n'y a donc pas, dans l'Espagne des années 1960, une réelle rupture du lien entre le théâtre institutionnel et le discours politique. Alfonso Sastre met d'ailleurs en garde le spectateur face aux dramaturges définissant leur démarche comme « apolitique », puisque « quienes se precian de hacer un "teatro apolìtico", realizan también una apuesta polìtica, solo que reaccionaria »[447]. Ajoutons à cette mise en garde que la méfiance envers le politique dans l'art n'a pas le même impact dans une société où le dialogue démocratique fonctionne que dans une société où l'enjeu réside justement dans la reconquête de la sphère politique par la collectivité dont font partie les citoyens spectateurs. Ainsi l'affirmation d'Olivier Neveux, selon lequel « tout un théâtre, a priori exempté de signification politique, participe à la reconduction des idéologies dominantes »[448], trouve-t-elle un écho particulier dans le contexte théâtral franquiste.

L'abstinence politique dont témoigne le théâtre institutionnel espagnol dans les années 1960 ne peut être qualifiée d'apolitique ou de neutre, puisqu'elle s'insère dans un dispositif de médiation répondant à des attentes de la part des autorités franquistes. Si l'artiste, pris isolément, semble faire le vœu sincère de l'abstinence politique, son insertion dans un maillage politico-culturel donné suppose une forme de responsabilité par rapport à l'avenir de son discours. Ce dernier, à la différence de l'artiste consciemment engagé, délègue sa responsabilité face à l'histoire à une instance (l'État) qui le dépasse, le domine, et parfois l'instrumentalise. Cette responsabilité lui échappe et se transforme alors en irresponsabilité. Le repli sur des préoccupations strictement esthétiques n'implique donc en rien une rupture avec le politique.

[446] Juan Antonio Ríos Carratalá, *op. cit.*, p.15.
[447] Propos issus d'un échange de mails avec l'auteur en septembre 2014.
[448] Olivier Neveux, *Théâtre en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p.6.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Le lien entre l'engagement et la responsabilité de l'artiste par rapport à la postérité de son discours conduit à approfondir la réflexion déjà amorcée dans un chapitre antérieur sur la notion d'infantilisme. L'infantilisme – qui consiste à « confondre l'art, l'illusion et la vie », à « renoncer à assumer ses propres jugements comme ses propres responsabilités puisque l'infantile vit dans un monde sans valeurs »[449] – dédouane l'artiste de toute responsabilité face au récepteur et à l'histoire. Comme l'artiste postmoderne, les prescripteurs franquistes et leurs collaborateurs artistiques se détournent du discernement pour lui préférer l'identification émotionnelle et la fascination. L'apologie du rêve, de la fantaisie *a-topique*, sans autre fin qu'elle-même, renvoie à l'indécidabilité et au refus du politique convertis en concepts prescriptifs par la génération postmoderne[450]. Une nuance cependant : à la différence du système néolibéral de diffusion culturelle qui a accompagné l'avènement de la postmodernité, les institutions franquistes ont investi le champ de la médiation théâtrale et son pouvoir de fascination non pas pour trouver un nouveau marché culturel, mais pour neutraliser les polarités idéologiques véhiculées par la profession théâtrale espagnole dans les années 1960.

On l'a vu, les œuvres du répertoire de Los Títeres et du TMI se prêtent spécialement à des lectures psychanalytiques. *L'oiseau bleu, Peter Pan, Le Petit Prince, La isla de los sueños posibles* (Germán Bueno) ou encore *El infante Arnaldos* (Juan Antonio Castro) déclarent le pouvoir de l'imagination et du rêve. Or, ces derniers ne sont à aucun moment envisagés comme possible réel ou comme dépassement de la chose contemplée, mais comme simple fantaisie *insignifiante* (au sens étymologique du terme). L'imagination est réduite au rang de « force psychologique immédiate, libre de toute médiation sociale »[451]. Ainsi, le primat du désir et de la pseudo-spontanéité enfantine dédouane l'artiste de toute responsabilité et la reverse dans le champ de l'exégèse littéraire et de l'interprétation philosophique du spécialiste. Car n'importe quelle pièce, aussi inconsistante soit elle, peut potentiellement faire l'objet d'une analyse approfondie de son symbolisme. Ce théâtre pour enfants se contente de raconter des histoires quasi-bibliques (*Amahl y los Reyes Magos, Los Pastores de Belén*), mythiques (celles des personnages « préfixés » comme Peter Pan,

[449] Marie-Hélène Popelard, « Enfance, infantilisme et infantilisation » (p.11-20), *op. cit.*, p.15.
[450] *Ibid*.
[451] Edward Bond, *Commentaires sur les Pièces de guerre et le paradoxe de la paix*, op.cit., p.7.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Pinocchio ou Alice[452]) ou psychanalytiques refermées sur elles-mêmes, au lieu de les présenter comme des outils de transpositions symboliques abordables pour l'enfant.

Si l'opposition schématique entre fantaisie désintéressée et réalisme didactique a été utilisée de façon récurrente par les artistes, critiques et médiateurs franquistes afin d'imputer une forme de prosaïsme à la littérature engagée, le discours critique qui est apparu avec la démocratie a lui aussi remis en question la place du théâtre contestataire dans la nouvelle culture de masse. La critique théâtrale et les médiateurs culturels de l'Espagne démocratique ont eu tendance à disqualifier l'esthétique des auteurs anti-franquistes, considérée comme obsolète et stérile une fois disparue l'urgence de mettre fin à un régime liberticide. Les œuvres pour enfants qui composent le corpus n'ont pas échappé à ce type de lecture. Or, une telle vision, basée sur une analyse lacunaire et idéologiquement partiale des textes dramatiques, revient à simplifier considérablement une volonté de transmission qui dépasse largement le stricte cadre du didactisme politique anti-franquiste.

3.1.3. Autorité ou responsabilité : évolution historique des discours sur le didactisme

Ce n'est qu'au milieu du XIXème que le didactisme revêt une acception péjorative dans le champ littéraire et artistique, où il sera confondu avec l'idée de lourdeur et de faiblesse esthétique. Au XXème siècle et dans le secteur théâtral, il s'agira essentiellement d'un reproche fait aux auteurs dits « politiques », ou « engagés » (Brecht, Piscator, Weiss ou plus tard Augusto Boal et Armand Gatti). Le rejet du didactisme dans le discours critique marque une rupture avec les positions du romantisme social. Comme le souligne Benoît Denis, la question de l'engagement est étroitement liée à l'émergence d'une « conception du littéraire identifié à une réalité sociale autonome, c'est-à-dire capable de se soustraire aux injonctions extérieures, qu'elles viennent du politique ou de l'ordre économique, avec lesquelles la littérature moderne entend rompre radicalement »[453]. L'art ne répondrait plus qu'à sa propre morale et n'aurait plus de compte à rendre en termes de responsabilité face à l'Histoire. Notons que cette position renferme une contradiction forte, dans la mesure où cette morale interne à l'art, aussi autonome soit-elle, est à son tour productrice de valeurs qui, qu'elles le veuillent ou non, s'insèrent dans un contexte historique donné. Cette aporie rejoint celle de

[452] Nathalie Prince et Sylvie Servoise, *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, PUR, 2015, p.8.
[453] Benoît Denis, *op. cit*,. p.32.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'artiste « apolitique » se dédouanant de toute responsabilité face à l'interprétation que le récepteur peut faire de son œuvre. Ce dernier devant désormais penser en toute autonomie, voire en toute « liberté », l'artiste se dégage de toute implication vis-à-vis de l'avenir de son discours. L'auteur « apolitique » rejette donc nécessairement la moindre forme de didactisme, puisque chercher à instruire revient à vouloir créer et transmettre des valeurs, à engager sa responsabilité par rapport à l'avenir de cette transmission et à accepter la création d'un « espace contractuel de réfutabilité »[454].

L'art comme créateur d'une morale autonome et irréfutable induit deux corollaires dont la justification ne peut être qu'intuitive. D'une part, cette posture suppose que les caractéristiques individuelles du récepteur (son âge, son origine sociale, son histoire personnelle…) et le contexte socio-historique dans lequel il s'inscrit n'auraient qu'une influence secondaire sur la réception de l'œuvre, ce qui amène à estomper la responsabilité de l'artiste vis-à-vis de cette dernière. D'autre part, elle implique que le processus de subjectivation politique pourrait concerner n'importe qui, sans qu'il soit nécessaire de *montrer* des choses révoltantes pour pousser le spectateur à la révolte[455], posture que défend Jacques Rancière dans *Le maître ignorant*. Or, aussi bien les caractéristiques propres au récepteur que celles de son environnement politique et social (système politique, système éducatif, degré d'hégémonie des institutions culturelles) conditionnent son interprétation. L'idée d'une égale capacité (conséquence du postulat rancérien de l'égalité des intelligences) des spectateurs a pour limite les contextes politico-culturels dont le caractère coercitif donne naissance à un public « empêché » ou soumis à une autorité (non celle de l'auteur, mais celle de « l'arôme idéologique immédiat »[456]) qui biaise sa rencontre artistique avec l'œuvre. Doublement subordonné – à l'autorité de l'auteur (« auctoritas ») et à celle de l'adulte –, le public enfant est par nature un public empêché. Illustrations simples de cette situation : l'enfant ne choisit pas ce qu'il va voir au théâtre et, dans bien des cas, n'a ni le droit de sortir de la salle ni le droit au « scandale ».

À travers le postulat de l'égalité des intelligences entre créateur et récepteur, Jacques Rancière a bel et bien pour visée l'émancipation du sujet. Mais il considère cette égalité atteignable par le simple fait de rendre accessible une œuvre à des personnes considérées

[454] *Ibid*, p.32.
[455] Marie-Hélène Popelard, *op. cit*., p.41.
[456] L'arôme idéologique immédiat est défini par Antonio Gramsci dans ses *Cahiers de prison*. Il lui sert à appréhender le mécanisme d'hégémonie culturelle de la classe dominante sur le reste de la société. Il a été défini comme « un voile posé sur la réalité, masquant à la fois partiellement celle-ci, et donnant à voir autre chose, détournant le regard, faisant diversion, ajoutant des éléments illusoires à cette réalité : une forme de réalité « augmentée », modifiée, changée » (Collectif Manouchian, *Dictionnaire des dominations*, Paris, Editions Syllepse, collection « Utopie critique », 2012, p.47).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dans un état de « minorité ». Alors qu'elle propose de lutter contre l'infantilisation du spectateur, une telle conception des pratiques éducatives et culturelles induit des politiques de démocratisation culturelle dont les formes de relations hiérarchisées et infantilisantes sont pourtant, dans la pensée de Jacques Rancière, synonyme d'abrutissement. Comme le rappelle Marie-Hélène Popelard, Jacques Rancière estime que ce qui manque à l'apprenant n'est rien d'autre que la découverte de sa propre capacité. Or, ce que l'on désigne ici par capacité « propre » serait en fait une disposition à se conformer au « propre » désigné par autrui, c'est-à-dire par « l'arôme idéologique immédiat » et « ses récits de légitimités »[457]. C'est pourquoi le postulat indémontrable de l'égale capacité des spectateurs ne fait que nourrir la justification de l'abstinence politique symptomatique des œuvres *in*-signifiantes et lénifiantes du répertoire institutionnel et commercial des années 1960-70 en Espagne. Aujourd'hui encore, comme le souligne M-H Popelard, ce postulat « pourrait bien prendre la forme de ces œuvres insipides et sans prétention qui peuplent le désert de la production contemporaine »[458]. Et de poser ces deux questions qui résonnent d'un écho particulier quand on les met en regard avec le contexte franquiste :

> Que restera-t-il de la responsabilité de l'artiste, une fois actée la capacité du spectateur à construire son propre regard ? Dénoncer la logique infantilisante d'une raison décryptant les messages, ou déplacer l'intérêt vers le regard du spectateur, n'est-ce pas en même temps courir le risque de considérer que n'importe quel spectacle est émancipateur, pour peu que n'importe qui puisse en parler à sa façon ?[459]

Dans le discours des médiateurs franquistes, ce qui s'apparente à une vision progressiste Ŕ voire émancipatrice Ŕ qui consisterait à postuler de l'égale intelligence entre l'enfant récepteur et l'auteur qui s'adresse à lui ne serait-elle pas un nivellement par le bas, un agenouillement intuitif et paternaliste du créateur aux cótés de l'image qu'il se fait de la mentalité, de l'imaginaire, ou plus largement de l'horizon d'attente de son récepteur cible ? Image aussi précise que subjective sur ce qui doit être dit et montré aux enfants, basée sur des souvenirs d'enfance et n'échappant en rien à la relation didactique entre celui qui sait ce qui est bon ou non pour l'autre. Il n'y a, dans cette démarche, aucune interrogation de l'état de minorité, mais uniquement une recherche de consentement par la captation divertissante de l'attention. Captation qui occupe « à ne pas penser car la non-pensée est une jouissance »[460].

[457] Cynthia Fleury, *op. cit*., p.103.
[458] Marie-Hélène Popelard, *op. cit*., p.43.
[459] *Ibid*, p.43.
[460] Cynthia Fleury, *op. cit*., p.104.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

La relation didactique, aussi verticale soit-elle, n'est pas infantile en soi, puisque l'autorité de l'auteur sur son récepteur n'est pas l'apanage de la littérature ni du théâtre pour enfants. Quelque soit le destinataire de la forme théâtrale, l'autorité auctoriale s'avère déterminante dans le « dispositif émotionnel »[461] qui régit la relation scène-salle. En outre, comme le rappelle Muriel Plana :

> L'acteur ou le poète ont une autorité, puisque le public leur donne, le temps de l'œuvre, le droit d'agir et de parler alors que lui se tait et écoute, mais cette autorité est celle du professeur ou de l'homme politique, non celle du prêtre. Elle n'est ni de droit divin ni de nature ; elle est socialement accordée par ceux sur lesquels elle s'exerce ; elle peut être critiquée et remise en question.[462]

C'est cette réfutabilité qui rend acceptable la relation didactique. L'enjeu n'est pas dans l'orientation horizontale ou verticale de la relation créateur/récepteur, mais dans son caractère bilatéral et réfutable. « L'innocence radicale »[463], dans laquelle se trouve l'enfant, fait de ses découvertes et interprétations des éléments structurant indélébiles pour son esprit. Cette innocence se corrompt lorsqu'on lui enseigne et qu'elle se persuade que ce que la société lui enseigne est juste. La sortie de l'état de minorité, c'est-à-dire de « l'incapacité à se servir de son entendement sans la conduite d'un autre »[464], est indissociable du questionnement sur la légitimité du pouvoir politique : « lorsque l'enfant passe de la tutelle de l'autorité parentale à celle de l'autorité politique de l'État, l'innocence radicale fait sienne l'injustice politique de la société de classes. L'éducation la prépare à accepter ce type de corruption »[465]. Concevoir la sortie de l'état de minorité comme une illusoire autonomisation de la pensée du citoyen/spectateur contribue à jeter le voile sur le processus d'assimilation de codes préexistants induits par les nécessités pratiques et les distorsions idéologiques au service de l'autorité domestique et politique. La maturité ne commencerait-elle pas plutôt avec l'éradication du noyau dur de l'imaginaire imposé par « l'arôme idéologique immédiat » propre à chaque société, et clairement identifiable dans le contexte franquiste. C'est pourquoi accepter l'état de minorité du récepteur constitue un préalable à l'engagement littéraire, aussi bien vis-à-vis de l'adulte que de l'enfant.

---

[461] Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du spectateur*, CNRS éditions, Paris, 1998, p.66. Cité par Bérénice Hamidi-Kim, *op. cit*., p.178.
[462] Muriel Plana, *Théâtre et politique. Tome I,* op. cit., p.28.
[463] « L'innocence radicale » est l'un des fondements de la philosophie et du théâtre d'Edward Bond qu'il développe dans *Rouge, noir et ignorant* et dans *Commentaire sur* Pièces de guerre *et le paradoxe de la paix*. Selon lui, l'enfant nait innocent car ignorant de la loi qui luipréexiste et approuve les souffrances qu'il constate. C'est la société qui corrompt cette innocence en inculquant à l'être les sentiments de culpabilité, de haine et de peur.
[464] Emmanuel Kant, *Qu'est-ce que les Lumières*, Paris, Flammarion GF, 1991, p.43.
[465] Edward Bond, *op. cit*., p.17-18.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

C'est dans le positionnement face à cette minorité que va résider la délimitation et l'audace de l'engagement. Reconnaître l'état de minorité permet de proposer des contrepoids à la socialisation culturelle et à l'apprentissage social des enfants, qui dépendent tous deux de la structure de la société autant que la survie de celle-ci repose sur eux.

La comparaison qu'esquisse Alfonso Sastre entre le théâtre jeune public institutionnel et la démarche colonisatrice permet de discerner les idéologies qui sous-tendent le positionnement des artistes et médiateurs par rapport à l'enfance à la fin du franquisme. Alfonso Sastre dénonce la thèse du « nécessaire balbutiement » (« necesario balbuceo »)[466] relayée par les prescripteurs franquistes, et selon laquelle il faudrait s'infantiliser (aussi bien au niveau des thématiques que du langage) pour communiquer avec les enfants. Cette conception revient à considérer l'enfance comme un pays de mission, de colonisation dont il faudrait imiter le langage pour l'endoctriner Ŕ condition *sine qua non* pour la bonne compréhension du message Ŕ. En essayant de reproduire les mécanismes de la fantaisie et du langage enfantins, les représentants de cette orientation artistique refusent de tenter d'extraire les enfants de leur situation de minorité[467]. À l'instar de la plupart des dialectes populaires, le langage enfantin n'est pas une langue « autre », comme l'est le chinois par rapport à l'espagnol. De la même façon le mathématicien n'a pas besoin d'exposer sa thèse en vers pour la présenter au poète. Ce qui enrichit le scientifique qui lit de la poésie, c'est justement la tension à laquelle elle l'oblige en l'extrayant de sa zone de confort. C'est pourquoi, selon Alfonso Sastre, il convient de tirer le langage des enfants vers la maturité, plutôt que de sacraliser le balbutiement[468].

C'est toute la polysémie de la préposition *pour* qui est en jeu dans cette pratique que dénonce le dramaturge. Si tous les dramaturges écrivant du théâtre jeune public le font *en direction* de l'enfance ou *à la recherche* du plaisir du jeune public, tous ne trouvent pas dans l'enfance *la source* de leur engagement. Délimiter les contours de l'engagement littéraire et théâtral revient donc nécessairement à poser la question essentielle : de qui l'artiste se fait-il le porte-parole ?

La notion même de porte-parole implique une verticalité, une *con-descendance* dans la relation entre l'artiste et les destinataires de son engagement. Prendre la parole pour quelqu'un suppose que ce dernier en est empêché. Aussi peut-on prendre la parole pour une communauté sans voix, sans parole (*in-fans*), « sans appartenance sociale constituée

[466] Alfonso Sastre, « El teatro y los niños 2 », *op. cit*., p.124.
[467] Voir infra, « De la fantaisie à l'utopie : pour une dialectique de l'imagination », p.308-314.
[468] Alfonso Sastre, « El teatro y los niños 2 », *op. cit*., p.124.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

positivement »[469]. Dans une perspective émancipatrice et humaniste, ce statut de porte-parole se justifie dans la mesure où « "nous sommes les damnés de la terre" est le type de phrase qu'aucun damné de la terre ne prononcera jamais »[470].

Face à l'hégémonie culturelle du franquisme, les auteurs du corpus vont adopter une démarche didactique visant à mettre l'enfant (et l'adulte) en possession de connaissances nouvelles et alternatives qu'ils considèrent indispensables à l'émancipation du récepteur et de la société. Cette position didactique, influencée par le théâtre brechtien, se développe à un moment où le discours officiel tend justement à rejeter toute forme de didactisme apparent dans le théâtre pour enfants. Reste à savoir si le rejet du didactisme s'est construit comme une réaction presque instantanée visant à neutraliser sciemment des propositions dramaturgiques dissidentes ou s'il a été formulé de manière autonome une fois acte pris de l'inefficacité du didactisme moralisateur des premières décennies du franquisme.

3.1.4. Rejet du didactisme par les prescripteurs franquistes : une position anhistorique

À partir du début des années 1960, la propagande belliqueuse des premières décennies du franquisme Ŕ marquée par une transmission écrasante des fondements idéologiques du régime (catholicisme, nationalisme exclusif, patriarcat et anti-communisme) à travers un didactisme outrancier ne laissant aucune place au moindre questionnement[471] Ŕ a vu son discours se pacifier et sa forme s'ajuster aux modèles culturels occidentaux. Conjointement à ces évolutions, le discours sur le róle d'édification morale, sociale et catéchistique du théâtre pour enfant a connu un tournant à la fin des années cinquante, années où le didactisme moralisateur se voit critiqué au sein même de la SF et du MIT.

Les actes des quatre congrès de l'AETIJ organisés entre 1967 et 1975 témoignent d'une condamnation de la lourdeur didactique dans le théâtre jeune public traditionnel. Lors du

[469] Bérénice Hamidi-Kim, « Quelle place politique et culturelle pour le cadre de l'État-Nation dans le théâtre de gauche français ?. Du théâtre populaire au théâtre d'intervention. », *Sens Public* (revue électronique), décembre 2006, [en ligne : http://www.sens-public.org/spip.php?article369].
[470] Jacques Rancière, *Aux bords du politique,* Gallimard, 2004, p.119.
[471] Dans le champ du théâtre, c'est le « Teatro de Escuadra », du Frente Nacional de Juventudes, qui incarne le plus clairement cette ligne propagandiste. Il édite dans les années quarante une série de normes strictes régissant le contenu deses pièces pour marionnettes. Le protagoniste devra être le « Flecha Juanín » (« Flecha » étant une des catégories d'enfants au sein de la hiérarchie du Frente de Juventudes) et devra affronter des personnages incarnant le mal (ogres, sorcières, « rouges » et trafiquants du marché noir). Ces orientations sont décrites par Adolfo Ayuso, *Para un público menor. Teatro y espectáculo infantil en Aragón (1950-2005)*, Zaragoza, Centro dramático de Aragón, 2007, p.40-41.

premier congrès, Carmen Aymerich s'attaque à la morale finale (« moraleja »)[472], selon elle aussi inefficace que poétiquement dégradante. Toutefois, si la pédagogue franquiste rejette le discours moralisateur dans sa forme épiloguée et transparente (« moraleja »), c'est pour mieux insister sur l'importance de la transmission de valeurs morales diluées tout au long des pièces :

> Y enseñadle también los contrastes que hacen más apetecibles los valores positivos; la maldad, la envidia, la avaricia... Pero, sobre todo, sin moraleja. No hace falta moraleja cuando el sentido moral es limpio y sano y se respira como el aire y como la luz. Y cuando el sentido moral es alegre y equilibrado y lo impregna todo, de forma tal, que no hace falta señalarlo.[473]

Ce type de contradictions, loin de constituer un épiphénomène, réapparait de manière massive en 1973 à l'occasion du quatrième congrès de l'association espagnole. L'auteur Julio Martìnez Velasco s'y félicite d'avoir monté une pièce « jocosa y aleccionadora […] sin moraleja expresa, llevando al niño al recto concepto ético mediante la acción de la obra »[474]. Basilio Bustillo, prêtre salésien, prône quant à lui la représentation de situations exemplaires liées aux concepts d'honneur, d'autorité et d'équilibre familial « en forma que ellos [los niños] saquen su moraleja para la vida »[475]. José Torrella, de la compagnie Juventud de la Farándula, souligne l'importance de privilégier la distraction et la captation de l'attention de l'enfant au détriment du didactisme, pour préciser ensuite que le contenu de la pièce doit être exempt de tout trait d'immoralité, de vulgarité et de mauvais goût, et que le sens éthique doit reposer sur la caractérisation du héros. Ces conditions remplies, « la consecuencia formativa surgirá por añadidura »[476].

Ce n'est donc pas le didactisme ni l'unilatéralité de la transmission qui sont remis en cause, mais uniquement son apparence formelle, réduite à la morale condensée dans l'épilogue. Or, comme en témoignent les adaptations portées à la scène par la troupe officielle Los Títeres, le rejet de la « moraleja » n'était pas synonyme d'une remise en cause du didactisme moralisateur, puisque la transmission des valeurs morales franquistes était garantie par la plasticité des « classiques », qui rendaient possible la propagation d'une préservation morale diffuse dans les œuvres. En fait, c'est un didactisme camouflé que défendent les membres de l'AETIJ. Cette évolution peut s'expliquer par le fait que les

[472] En espagnol, la distinction est faite entre la « moraleja » (morale finale d'une œuvre ou d'un discours) et la « moral » dans son acception plus abstraite.
[473] Carmen Aymerich, *op. cit*., p.66.
[474] Julio Martínez Velasco, « Mis últimas experiencias sobre el teatro de títeres », *Actas del IV Congreso de AETIJ (1975)*, op. cit. p.88.
[475] Basilio Bustillo, « Teatro para adolescentes », *op. cit.*, p.59.
[476] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

prescripteurs franquistes ne pouvaient que rejeter le didactisme frontal, dans la mesure où même l'URSS avait abandonné cette stratégie, comme le faisait si bien remarquer María Nieves Sunyer dans son analyse du théâtre jeune public soviétique :

> Naturalmente no se presentan al niño y al joven puntos programáticos claros, pero se utilizan recursos indirectos - ridiculizar o enaltecer una situación según esté o no en contradicción con el sistema de vida imperante - que imprimen en el niño las bases de su futura actuación cívico-social.[477]

Toutefois, que ce soit dans l'Espagne franquiste ou l'URSS de Brejnev, l'abandon relatif de la logique de l'explication ne s'accompagne pas d'une remise en question des « récits de légitimités » imposés par la société : « l'artiste organique » est censé préserver la société du choc social que pourrait susciter le théâtre. En outre, taire l'enseignement et le projeter de manière diffuse dans la structure dramatique renvoie à une posture pouvant se révéler encore plus didactique. C'est ce que pointe du doigt Bertolt Brecht lorsqu'il dénonce les élites bourgeoises qui réclament « ce camouflage de l'enseignement, entendent être instruit[e]s d'une manière intrigante, souterraine, raffinée, détestent le doigt levé qui montre et entendent avoir connaissance des choses à mots couverts »[478]. Selon lui, les pourfendeurs de la visibilité de la transmission éthique attendent en fait davantage d'efficacité pédagogique d'une pièce que d'une très concrète méthode d'enseignement, « qui reste dans la pure illustration, renonce à l'abstraction »[479].

Pour Alfonso Sastre, la question centrale ne réside pas non plus dans le fait de savoir s'il vaudrait mieux taire que l'on enseignerait. Que l'auteur ait recours à un appendice moral (« moraleja ») ou à une morale pudiquement dissoute dans l'œuvre, le problème reste le même. Condamner la valeur épilogale au profit d'une instruction par l'implication sensible du spectateur contribue à écarter le réel débat sur le caractère moral de l'œuvre d'art.[480] Selon le dramaturge espagnol, toute œuvre d'art est un acte moral avec des tensions plus ou moins fortes dans la sphère politique, elle est un point de vue, un moment subjectif qui lutte pour s'imposer dans le monde brut de l'objectivité. Pour lui, puisque tout art consiste en une certaine manipulation, la neutralité y est bannie. Ainsi, même l'amoralité affichée d'un Oscar Wilde s'érige en opposition morale face au moralisme bourgeois de ses contemporains. Selon Alfonso Sastre, travailler en assumant cette nécessaire subjectivité situe le dramaturge à la marge de toute tentation moralisante, didactique ou informative et le

[477] María Nieves Sunyer, « El teatro para la infancia y la juventud en el mundo » (1967), *op. cit.*, p.69.
[478] Bertlot Brecht, « La pièce didactique », *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p.240.
[479] *Ibid*.
[480] Alfonso Sastre, « El teatro y los niños 2 », *op. cit.*, p.136-141.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

met face à sa responsabilité. Tant que manqueront des preuves acceptables de l'objectivité artistique, l'irresponsabilité de l'artiste vis-à-vis de l'avenir de son discours entretiendra l'insignifiance de ses œuvres et la paresse intellectuelle du spectateur.

Si l'on suit la pensée d'Alfonso Sastre, il apparaît que la déclaration par Jacques Rancière d'une égalité absolue et de la consécutive émancipation du spectateur pèche par son anhistoricité. En effet, l'absolutisation de l'égalité des intelligences et de la liberté du spectateur conduit à une impasse engendrée par l'absence de relativité historique dont elle découle.

Certes, au cours de l'histoire, il existe une forme de reproductibilité du schéma didactique vertical et de son opposé Ŕ la recherche d'horizontalité Ŕ dans la communication entre l'artiste et le spectateur. Certains systèmes idéologiques antagoniques et incompatibles ont connu des points de convergences relatifs aux modes de transmission de leur conception du monde. C'est ainsi qu'une pensée émancipatrice comme le marxisme a pu faire l'objet, à plusieurs reprises au cours de l'histoire, de modes de transmission et d'imposition similaires à ceux d'idéologies contre lesquelles elle s'évertuait à lutter (dogme religieux, fascisme, etc.). Un exemple illustre ce propos dans le champ du théâtre jeune public européen des années soixante. En 1965, le bulletin de liaison internationale de l'ASSITEJ n°1 comportait un dossier[481] auquel contribuaient le prêtre et dramaturge don Raffaello Lavagna (Vatican) et l'écrivain soviétique Sergueï Mikhalkov. R. Lavagna y présentait sa conception du théâtre pour enfants, auquel il assignait un but d'élévation morale. Il citait *Marcelo pan y vino*[482] comme œuvre ayant réussi à relever ce défi de la plus noble des manières. Notons que cette œuvre constitue un exemple très accompli de morale conservatrice disséminée tout au long des épisodes, rendant superflu l'appendice explicateur. L'opinion de R. Lavagna convergeait avec celle de S. Mikhalkov, publiée dans les pages suivantes, qui se plaçait, lui, du point de vue marxiste et athée. Les deux auteurs se rejoignaient aussi sur leur identification à la pensée dominante opérante dans leurs contextes nationaux respectifs. Tous deux répondaient à la définition de l'artiste « organique » énoncée par Antonio Gramsci ou du « chien de garde » de Paul Nizan, c'est-à-dire des artistes qui n'ont d'autres buts que de justifier et de

[481]Dossier « Contes ou réalité. Théâtre éducatif ou théâtre tout court », *Théâtre, enfance et jeunesse,* 1965, n°1, janv-mars, p.11-20.

[482] Écrit par l'auteur franquiste José Marìa Sánchez Silva, *Marcelino Pan y Vino* a fait l'objet d'une adaptation cinématographique de Ladislao Vajda en 1955. Symptomatique du cinéma religieux cher aux autorités franquistes, cette dernière deviendra un des grands succès du cinéma espagnol.Le livre met en scène le personnage du jeune orphelin Marcelino qui, recueilli par des moines franciscains, se découvre le don de communiquer avec les animaux ainsi qu'avec Jésus.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

perpétuer les valeurs morales et socio-économiques soit de la classe bourgeoise d'un état occidental, soit de l'élite bureaucratique soviétique.

Ce type de rapprochement dévoile la nécessité d'insérer une historicité dans l'analyse de la production théâtrale à destination de la jeunesse. Si les attitudes de ces dramaturges idéologiquement éloignés doivent être rapprochées dans leur rapport au pouvoir et à la classe dominante, d'autres attitudes apparemment proches idéologiquement doivent être saisies dans leur différence profonde. C'est ainsi qu'il faut réviser la comparaison qui a pu être esquissée par les censeurs et prescripteurs franquistes entre des œuvres de dramaturges espagnols marxistes et des expériences théâtrales d'artistes soviétiques « organiques ». Par exemple, Consuelo Valcarce Burgos dénonçait les « circunstancias de tipo propagandístico » qui touchaient le monde théâtral alternatif espagnol, desquelles il convenait de protéger l'enfant afin qu'il ne devienne pas « un pequeño inadaptado »[483]. Or, le fait d'appliquer le terme « propagande » Ŕ dans son sens négatif[484] Ŕ à la démarche artistique d'auteurs marxistes sous le franquisme pèche, à l'instar de la théorie rancérienne d'égalité des intelligences, par manque de discernement historique. Certes, les artistes engagés en faveur de la pensée marxiste cherchent à faire adhérer les spectateurs à leurs idées dans les domaines politique et social, mais l'action qu'ils exercent sur leur public n'est pas systématisée au sein d'un dispositif propagandiste totalisant. En outre, si l'idéal de justice sociale est véhiculé aussi bien par les dramaturges anti-franquistes que par la propagande soviétique, il existe une différence fondamentale entre les deux situations, à savoir l'absence d'un important parti de masse qui dynamise et structure le travail culturel des artistes et encourage l'insertion directe des enfants dans le champ des organisations adultes. C'est la tension qu'elles instaurent avec la domination opérante qui confère aux créations culturelles leur sens et leur utilité politique. Il en va de même lorsqu'il s'agit de mesurer le caractère transgressif d'une pièce de théâtre : ce caractère dépend de ce qui est considéré comme acceptable ou non dans une société donnée. Comme le déclare Nina Gourfinkel, le fait de déclarer « la guerre aux contes, aux légendes, aux "féeries" qui "encrassaient"

[483] Consuelo Valcarce Burgos, « Teatro infantil y juvenil », *op. cit*., p.97.

[484] Si, jusqu'à la fin du XIXème siècle, l'idée de propagande était une idée positive (aussi bien pour l'Église que pour les militants syndicaux), le glissement vers une acception négative du terme est tant lié « au déploiement de « techniques » d'influence nous faisant sortir du domaine noble des arts du discours qu'à une tendance évolutive lourde de la culture occidentale dans la seconde partie du xxe siècle » (Jean-Léon Bauvois, « La propagande dans les démocraties libérales », *Le Journal des psychologues*, 4/2007 (n° 247), p. 39-43). Autrement dit, c'est le caractère systémique de la propagande et son lien avec la pensée hégémonique de l'élite oppressante qui a contribué à dégrader la représentation qu'on se fait de cette pratique.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dangereusement le cerveau des petits avec leurs "inepties" »[485] constituait, dans l'Union soviétique, une posture dominante et uniquement questionnée par des artistes marginalisés par le régime. À l'inverse, cette même mise à mal des contes traditionnels et des idéologies qu'ils véhiculaient constituait une résistance face au conservatisme d'État écrasant dans l'Espagne des années soixante et soixante-dix.

Évaluer le caractère subversif, engagé, d'une proposition dramaturgique, suppose une étude préalable de son contexte culturel de production. Plus l'hégémonie culturelle du pouvoir est lisible, plus le contrepoids est identifiable. En revanche, lorsque la domination culturelle se fait plus insidieuse, moins frontale (comme à partir des années soixante en Espagne), lorsqu'elle passe de la contrainte à la tromperie, les tentatives de transmission alternatives se voient injustement déclassées au profit de propositions artistiques apparemment consensuelles.

C'est pourquoi tenter d'établir une distinction entre ce que je nommerai « morale de la transmission », d'une part, et « transmission éthique », d'autre part, me prémunira des brouillages auxquels n'a cessé de participer le pouvoir d'appropriation conceptuelle et artistique du franquisme tardif. La morale, en tant que système figé de règles érigées en Bien et en Mal absolus, se conforme parfaitement à l'anhistoricité du discours des prescripteurs franquistes bannissant le didactisme théâtral. Percevant à juste titre ce didactisme comme un héritage de B. Brecht et de certaines expériences émancipatrices post-révolutionnaires à l'Est, ils l'associeront à une posture marxiste, et donc à une immoralité de principe, au Mal absolu. L'apparent rejet du didactisme en est donc venu à s'intégrer aux principes régissant la « morale de la transmission » esquissée au fil des discours tenus par les institutions franquistes sur le théâtre de jeunesse.

Face à cette « morale de la transmission », notre hypothèse est que les dramaturges du corpus proposent une « transmission éthique », correspondant à la perspective d'une réalisation raisonnable de besoins dans une situation de domination et de privation de liberté. La relation horizontale entre le dramaturge, le metteur en scène, les acteurs et les enfants s'avérant impossible dans un contexte censorial qui veillait à maintenir l'enfance dans un monde lénifiant et calibré, les auteurs se sont vus dans l'obligation d'adopter une certaine verticalité dans leur mode transmission[486]. Posture justifiée par le besoin de communication

[485] Nina Gourfinkel, « Alexandre Briantsev et le T.U.Z (Théâtre du jeune spectateur de Moscou) », *Théâtre, enfance et jeunesse*, n°3, juillet-décembre 1963, p.96.

[486] La logique de l'explication et le degré de transparence de la critique sociale leur sera reproché par la critique au cours de la Transition démocratique. Dans notre étude des textes dramatiques, nous verrons cependant que les caractéristiques ayant été condamnées (moralisme du narrateur, manichéisme des personnages…) doivent

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

minimum qu'impliquait la réalisation de leurs objectifs émancipateurs, et dont la verticalité était mise sous tension par le recours à la parabole navigant « entre l'écueil de la transparence et celui de l'opacité »[487]. C'est à la dimension pragmatique de l'engagement que fait écho le didactisme du théâtre émancipateur des auteurs anti-franquistes. Cela rejoint la théorie cartésienne de la morale « par provision » à laquelle on a fait référence : adapter sa pratique à partir des moyens dont on dispose en cherchant à être le plus efficace possible. L'exigence éthique des auteurs du corpus s'oppose non seulement à la caution religieuse et bourgeoise de la morale franquiste, mais elle se pose aussi en porte-à-faux face à « la morale de la transmission » et au pseudo anti-didactisme (ou apolitisme) véhiculés par l'AETIJ et ses représentants.

3.1.5. Discours critique post-transitionnel

Paradoxalement, c'est une fois entamée la transition démocratique que l'on retrouve le rejet le plus radical des pièces pour enfants des auteurs du réalisme social dans le discours universitaire espagnol. En 1976, dans sa thèse intitulée *Historia crítica del teatro infantil español*[488], Juan Cervera développait une analyse tranchante de la collection « Girasol Teatro » (Alfonso Sastre, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, Eva Forest et Felicidad Orquìn), des pièces du couple Pilar Enciso/Lauro Olmo et d'une pièce de Carlos Muñiz (*El rey malo*). Ses critiques s'articulaient autour de trois axes : l'absence de bienséance, l'utilisation d'un lexique inadapté à l'enfant, et un supposé manichéisme lié à la visée politique des fables. Si leurs études constituent des jalons aussi remarquables qu'indispensables pour la connaissance du théâtre jeune public en Espagne, elles témoignent par ailleurs d'atermoiements méthodologiques et conceptuels propres à leur époque.

Par exemple, dans son ouvrage Juan Cervera se pose à de nombreuses reprises en prescripteur en jugeant de la convenance des discours et actions qui structurent les pièces. On retrouve dans le point de vue qu'il porte sur ces productions une nette influence de l'idée que les prescripteurs franquistes se faisaient de la morale, du bien, du beau, de l'honnête et

faire l'objet d'une analyse plus détaillée qui permette de dévoiler la plurivocité de lectures à laquelle se prêtent ces pièces.

[487] Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2002, p.28.

[488] Ce travail de thèse doctorale a été publié en 1982 en Espagne par Editora Nacional.

de leur représentation dans le théâtre jeune public. Il dénonce les « alusiones de mal gusto »[489] qui, selon lui, sillonnent la pièce *Asamblea General*. Il cite en exemple l'allusion scatologique dans la scène où le lion s'agenouille puis fait semblant de tirer la chasse d'eau, avant de confier : « no vaya a ser que huela ». En réponse à une telle condamnation esthético-morale, je ne peux que convoquer le grand spécialiste de la littérature de jeunesse Gianni Rodari, qui analyse les allusions excrémentielles comme des procédés efficaces pour conférer aux histoires une fonction démystificatrice[490], fonction qui s'avère particulièrement exploitée dans la pièce de P. Enciso et L. Olmo.

Toujours dans le domaine de la bienséance, les reproches de Juan Cervera à l'égard de l'esthétique véhiculée par ces œuvres portent aussi sur la représentation de la violence. Le spécialiste espagnol se réjouit de voir que Carlos Muñiz préfère faire dire au peuple « Viva el príncipe ! » que « Muera el rey ! » à la fin d'*El rey malo*, pour rappeler immédiatement que ce détail ne permet pas de contrebalancer une violence répressive trop présente dans le texte dramatique[491]. Il déplore l'abondance de « palos y estacadas » dans *La medicina de los glotones* et le fait que le jeu de mise en abîme avec la référence au théâtre guignol « no supere situaciones tan tópicas como los golpes y estacazos »[492] dans *El guiñol de don Julito* (du même auteur).

Au sujet de *Historia de una muñeca abandonada*, d'Alfonso Sastre, il signale l'usage de mots dont la compréhension par les enfants s'avère selon lui impossible. Pour illustrer son propos, il cite les deux expressions « distanciado y remoto » et « ayuda financiera » qu'il qualifie de « pedantes ». N'est-il pas simplement possible de voir dans la première une référence ironique aux contes de fées, et une allusion sarcastique aux discours prônant l'enrichissement personnel dans la seconde. J. Cervera va jusqu'à affirmer l'opacité du mot « rima » pour les enfants spectateurs. Il réitère ce type d'observation concernant la pièce *El rey malo*, de Carlos Muñiz, qui aurait échoué dans la recherche d'un langage théâtral « que conviene al niño »[493]. J. Cervera dénonce en outre le langage « descuidado » utilisé par l'auteur dans sa pièce *Los pícaros estudiantes*, en raison de l'alternance entre le *tú*, le *vos* et le *usted* dans les formules d'adresse entre les personnages. Or, il faut voir dans cette fluctuation non pas une négligence de l'auteur, mais plutót une volonté de tourner en ridicule l'expression grammaticale de la distinction sociale et de tenter d'échapper à sa

[489] Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, op. cit., p.447.
[490] Gianni Rodari, *Grammaire de l'imaginaire*, op. cit., p.43.
[491] Juan Cervera, *op. cit*., p.453
[492] *Ibid*, p.452-453.
[493] *Ibid*, p.453.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

valeur performative. Face à ce qu'il considère comme des dérives ou des négligences stylistiques, J. Cervera valorise l'emploi de diminutifs en ce qu'ils permettent de créer une langue qui correspond davantage à l'enfant et imprègnent un rythme « rápido y gracioso »[494] aux pièces.

Si l'on regarde de plus près les critiques développées par Juan Cervera à l'égard du langage dramatique de ces auteurs, on remarque que ce qu'il considère comme une inadaptation des vocables au public visé tient davantage à leur portée politique qu'à leur stricte opacité sémantique. L'expression « por encima del niño », appliquée à des phrases ou situations dramatiques, revient à trois reprises dans son analyse. Dans la plupart des cas, cette supposée inaccessibilité tient aux velléités de critique sociale ou politique que renferment ces allusions. C'est le cas du jeu de mot entre « plata » et « patria » dans *Asamblea General*, de la figure du militaire réactionnaire dans *Historia de una muñeca abandonada* (« encubierto de una clave que no le es difícil desvelar al adulto ») ou de la subtile référence au général MacCarthy dans *El niño que tenía miedo* (« lo cual sitúa la alusión por encima de los niños »)[495].

À la lumière des récentes avancées dans le champ de l'analyse du théâtre jeune public, il semblerait que l'approche de J. Cervera renferme un écueil épistémologique basé sur une distorsion des enjeux et méthodes de la théorie de la réception. Ici, l'analyse ne part pas de « l'expérience que les lecteurs ont des œuvres »[496] mais d'une convenance esthétique et d'une attente axiologique préétablies en fonction d'un récepteur virtuel idéalisé. À partir des capacités supposées de ce lecteur/spectateur-type, le rôle du chercheur consisterait à valider ou invalider une proposition esthétique donnée. La potentialité interprétative des lecteurs est niée au profit de la notion restrictive de lecture idéale, dont les contours cognitifs, éthiques et esthétiques sont anticipés et cloisonnés. Cela revient à évaluer la valeur d'une œuvre en fonction de sa capacité à faire atteindre au lecteur-cible la même interprétation que celle de l'adulte spécialiste, là où la vérité herméneutique devrait se ramener à ce que chacun éprouve face au texte. Ce postulat s'avère d'autant plus dévastateur dans le champ de la littérature de jeunesse, où l'écart culturel et cognitif entre émetteur, récepteur-cible et spécialiste est le plus grand. La gestion du tabou, des limites entre le souhaitable et le condamnable dans les productions pour enfants peut contribuer à creuser ou, au contraire, à

[494] *Ibid*, p.446, au sujet de la pièce *La maquinita que no quería pitar*, de Pilar Enciso et Lauro Olmo.
[495] *Ibid*, p.458.
[496] Hans-Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p.54.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

combler cet écart inévitable. L'abolition du tabou ne peut que permettre à l'artiste et au récepteur d'établir une communication plus authentique car délestée de toutes les idées préconçues de l'adulte sur les capacités interprétatives du récepteur. Ainsi, l'angle d'approche de J. Cervera contribue à rendre plus difficile la rencontre entre la subjectivité de l'émetteur et la subjectivité enfantine. Il déplore la présence d'allusions politiques ou de tentatives de mise à mal des fondements idéologiques de la société car il les considère forcément ininterprétables par l'enfant spectateur. C'est là tout l'écueil de la position prescriptive qu'il adopte et qui rejoint les contradictions déjà étudiées dans le discours censorial des années soixante. Lorsqu'il présente la parodie du miracle dans *El guiñol de don Julito* comme un procédé inadapté aux capacités interprétatives et besoins du jeune récepteur (puisque celui-ci « ama lo fantástico »)[497], il ne fait que consacrer la fracture entre auteurs et jeunes récepteurs. Il aborde l'étude des textes dramatiques comme des « textes fermés » – c'est-à-dire « conçu[s] pour un lecteur[/spectateur] très défini, dans l'intention de diriger d'une manière répressive la coopération »[498] –, là où les dramaturges les ont pensés comme des textes ouverts donnant matière à une libre aventure interprétative selon l'âge et le capital encyclopédique du récepteur.

Une autre des critiques faites aux auteurs du corpus par J. Cervera repose sur le manichéisme qui transparaît selon lui dans la construction des intrigues et des personnages. Dans son analyse de la pièce *El torito negro*, J. Cervera se focalise sur l'expression « buenos bandoleros » pour conclure à « un ambiente de buenos y malos tópicos »[499]. Or, le caractère antithétique de l'expression « buenos bandoleros » peut difficilement conduire à une interprétation univoque chez l'enfant espagnol des années soixante tant elle contraste avec les représentations sociales communément admises par la morale franquiste. Il semble donc opportun de revenir sur l'apparent schématisme dénoncé par J. Cervera. Plutôt que d'y voir une expression du manichéisme de l'auteur, ne serait-il pas pertinent d'analyser cette association de l'adjectif « bons » avec le substantif « brigands » comme une tentative pour contrecarrer un discours conservateur brandissant le spectre de l'immoralité face à toute attitude déviante. Cette expression ne doit sûrement pas créer une adhésion immédiate de l'enfant aux brigands, mais plutôt les inciter à dépasser les représentations sociales véhiculées par la société et son idéologie dominante.

[497] Juan Cervera, *op. cit*., p.452.
[498] Umberto Eco, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (trad. Myriem Bouzaher) Paris, Grasset, 1985, p.63.
[499] Juan Cervera, *op. cit*., p.462.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Quant aux pièces de Lauro Olmo et Pilar Enciso, il leur reproche une tendance au schématisme, notamment parce qu'elles représentent une lutte perpétuelle entre « buenos y malos » et véhiculent « un desprecio constante […] del tonto que soporta las situaciones injustas (burro) ». Seulement, cette accusation de mépris de l'auteur envers le personnage de l'âne néglige plusieurs nœuds dramatiques de premier ordre, comme la fin d'*Asamblea General* au cours de laquelle l'âne devient un symbole de sacrifice et d'insoumission face à l'oppresseur.

Enfin, dans *Historia de una muñeca abandonada,* J. Cervera considère que les personnages sont caractérisés d'une façon trop schématique et conventionnelle, tout en ajoutant qu'ils sont recouverts d'une clé de lecture facile à déchiffrer *pour l'adulte* (je souligne). Il estime que le personnage de Lola, la jeune fille riche, est dépeint de manière excessivement négative et univoque et nourrit le manichéisme lié à l'aveuglement idéologique de l'auteur.

On retrouve des critiques similaires dans la thèse d'Elisa Fernández Cambrìa, publiée un an après celle de J. Cervera. Elle y pointe du doigt les « problemas de dimensiones graves » que suppose le fait de montrer l'abandon de la poupée par une fille riche et sa récupération par la fille pauvre dans la pièce d'Alfonso Sastre, car « da una imagen falsa de una clase de la sociedad que les puede hacer mucho daño a los niños pobres y a los ricos del público »[500]. Et de conclure par une phrase surprenante : « después de todo, todos sabemos que hay madres pobres que abandonan a sus hijos, y no porque no tengan con qué mantenerlos ». De tels propos montrent à quel point la condamnation morale et idéologique prend le pas sur l'analyse rigoureuse de l'œuvre et que le manichéisme se situe davantage dans la lecture faite par la spécialiste que dans le texte dramatique lui-même.

Elisa Fernández-Cambría dénonce aussi l'usage que fait le personnage de Gatina du sentiment amoureux dans *El león enamorado* de P. Enciso et L. Olmo. Gatina feint en effet de ressentir une passion réciproque pour le lion afin de mieux le trahir et de sauver son réel amant Ŕ Loristo Ŕ des griffes du tyran. E. Fernández Cambrìa s'oppose à la représentation de cette situation dramatique qui ne fait, selon elle, que suggérer aux enfants que l'amour est un sentiment qui peut être utilisé de façon pragmatique pour parvenir à ses fins. Elle interprète la résolution de l'intrigue comme un exemple du « precepto maquiavélico » selon lequel la

[500] Elisa Fernández Cambría, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Editorial Escuela Española, S.A., 1987, p.199.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

fin justifie les moyens, ce qui « no cae dentro de lo más sano que se les pueda inculcar a los niños »[501].

Là où son analyse semble se détacher de celle de Juan Cervera, c'est dans l'interprétation qu'elle fait des allusions physiologiques considérées comme indécentes par son prédécesseur. Si elle ne tente pas d'analyser leur fonction dramaturgique, elle justifie leur présence en rappelant qu'il s'agit ici d'une influence du langage populaire que l'on retrouve dans certaines pièces pour enfants de F. García Lorca[502]. C'est donc la valeur patrimoniale d'un tel procédé dramatique qui incite E. Fernández Cambría à accepter ces références physiologiques et non, comme le défend Gianni Rodari, leur róle dans l'économie de la pièce.

Par ailleurs, E. Fernández Cambría aborde isolément les deux parties qui forment le diptyque *El circulito de tiza* (*El circulito chino* et *Historia de una muñeca abandonada*), alors que c'est précisément leur complémentarité qui fonde la cohérence dramatique de la pièce en rendant possible le mécanisme de distanciation, aspect central dans la poétique d'A. Sastre[503]. La confusion méthodologique s'accentue davantage chez Juan Cervera, puisqu'il écarte totalement de son analyse la première partie du diptyque (*El circulito chino*) pour se centrer exclusivement sur *Historia de una muñeca abandonada*. Voici sans doute la raison pour laquelle il émet des doutes sur l'efficacité du procédé de distanciation revendiqué par l'auteur.

Ces analyses lacunaires conduisent les deux universitaires à formuler des conclusions partiales, biaisées par le clivage idéologique qui les oppose à ce groupe d'auteurs. J. Cervera interprète *Historia de una muñeca abandonada* comme « una invitación a la lucha de clases » et considère que l'ensemble des auteurs mentionnés « incitan claramente a la lucha política »[504], ce qui l'amène à disqualifier violemment leur engagement théâtral. Cependant, la lecture des pièces ne permet pas de corroborer ces analyses lacunaires et incite à voir dans son argumentation péremptoire une lecture superficielle des textes davantage motivée par un procès d'intention idéologique que par une analyse approfondie et désintéressée des œuvres.

[501] *Ibid*, p.175.
[502] Parmi les nombreux exemples que renferme la pièce *El retablillo de don Cristóbal*, elle cite l'expression « … y un culito como un quesito… », dont le ton renvoie à celui arboré par le personnage de Maristel dans la pièce de Enciso et Olmo.
[503] Tout le mécanisme de distanciation conçu par Alfonso Sastre repose sur la contraposition entre les deux parties de ce diptyque. La première se déroule dans la Chine du XIIIe siècle, où est transposé l'épisode du jugement de Salomon. La seconde déplace le conflit dans l'Espagne contemporaine, où deux jeunes filles se disputent la possession d'une poupée maltraitée et abandonnée par la première, puis récupérée et réparée par la seconde.
[504] Juan Cervera, *op. cit*., p.446.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Ce biais à l'analyse dramaturgique entraîne certaines contraintes méthodologiques qui ne sont pas sans conséquence sur les conclusions apportées. À titre d'exemple, lorsque E. Fernández Cambría analyse les propositions théoriques d'A. Sastre, notamment sa phrase « el teatro ha de ser un ejercicio para la vida real », elle dénonce le fait que de tels propos rejoignent les conceptions propres au XIXe siècle, marquées par la priorité moralisatrice et traditionaliste de l'art bourgeois à destination de l'enfance. Mais elle omet dans son analyse un élément fondamental : dans les théories d'Alfonso Sastre, le théâtre pour enfants n'a pas pour objectif l'intégration à la communauté nationale dans une perspective conservatrice, mais au contraire le questionnement, la transgression des normes de la société espagnole des années soixante.

Ce n'est pas un hasard si l'on retrouve dans les analyses de J. Cervera et E. Fernández Cambrìa des critères similaires à ceux formulés par les prescripteurs franquistes de l'AETIJ. L'intérêt scientifique pour le théâtre jeune public s'est développé parallèlement à l'institutionnalisation de la préoccupation esthétique portée par la SF et le MIT. En dehors de son travail de thèse publié en 1987, aucune information supplémentaire, d'ordre biographique ou bibliographique, n'est accessible concernant Elisa Fernández Cambrìa. En revanche, Juan Cervera a connu un parcours très dense dans les champs de la création et de la recherche sur le théâtre jeune public. S'il n'a jamais participé aux congrès de l'AETIJ en tant que théoricien entre 1967 et 1975, il a effectué un rapprochement entre théâtre et éducation dans sa pratique scientifique et artistique dès la fin des années 1960, période d'institutionnalisation dans laquelle il a joué un róle en tant que collaborateur assidu du TMI, compagnie financée par la mairie de Madrid et dirigée par Antonio Guirau, co-auteur de l'ouvrage *Teatro y educación*[505]. Conseiller dramaturgique auprès d'Antonio Guirau, Juan Cervera a aussi participé en tant qu'auteur à l'entreprise du TMI avec *La noche de los cuentos fantásticos*, représentée tout au long de l'année scolaire 1972-73 au Teatro Español de Madrid. Il a entrepris, parallèlement à cette collaboration, un travail de divulgation des textes dramatiques mis en scène par le TMI en créant la collection « Bambalinas », avec le soutien du MIT et de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Cette collection, qui a diffusé un total de 80.000 volumes, regroupe onze œuvres dont neuf sont issues du répertoire du TMI, et trois autres écrites de la main de Juan Cervera lui-même[506]. Si ce dernier n'est pas lié directement aux initiatives de la SF et de l'AETIJ, sa vision du

[505] Juan Cervera et Antonio Guirau, *Teatro y educación*, Madrid, Ed. PPC, 1972. Réédité par Edébé en 1982.
[506] *RUR (Robots Universales Rossum)* (1971), version libre de l'oeuvre de Karel Capek, *Dramatizaciones para la escuela* (1973) y *Teatro para niños* (1973).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

théâtre pour enfants n'est pas sans converger avec les prescriptions formulées par les institutions culturelles franquistes. Son travail sera d'ailleurs reconnu par l'AETIJ, qui le sollicitera pour la représentation de *La noche de los cuentos fantásticos* avec le TMI au 4ème congrès national (Tenerife, 1973). De son lien avec le théâtre jeune public institutionnel dépendra sa vision très positive des expériences de Los Titeres et du TMI développée dans sa thèse déjà citée.

Par ailleurs, malgré la remarquable exhaustivité de son corpus, celui-ci se limite aux œuvres publiées dans la mesure où les archives de la censure n'étaient pas encore accessibles au moment où il a entrepris ses recherches. Cette situation l'a contraint à se baser uniquement sur les catalogues éditoriaux et ne lui a donc pas permis d'intégrer à son travail un certain nombre de pièces pourtant centrales dans l'évolution qu'a connue le théâtre jeune public au cours de ces deux décennies[507]. C'est pourquoi j'ai ressenti le besoin d'élargir un corpus biaisé par des clivages idéologiques et par une approche excessivement fondée sur l'offre éditoriale de l'époque. En effet, si la distinction qu'établit J. Cervera entre théâtre institutionnel et théâtre critique nous paraît pertinente, l'approche éditoriale retenue dévoile ses limites. Elle passe sous silence un certain nombre d'œuvres à l'intérêt indéniable et créé un cloisonnement superficiel basé sur des critères extra-littéraires et extra-théâtraux. À l'approche éditoriale s'est superposée la tentative de transposition de l'approche générationnelle Ŕ déjà discutable en soi Ŕ sur les productions pour la jeunesse. Cette démarche revient à faire précéder la réflexion taxonomique à l'analyse des textes et des mises en scène. Ainsi, malgré leur rattachement habituel au « Teatro Independiente » et au « Nuevo teatro », il semble beaucoup plus cohérent d'intégrer Jorge Dìaz, Luis Matilla, Vicente Romero, Jordi Bordas et Xavier Romeu à notre corpus, plutôt que les quatre pièces de Carlos Muñiz (auteur du réalisme social) répondant à la commande de la maison d'édition Doncel et témoignant de l'extrême ajustement esthétique et idéologique de l'auteur[508].

[507] Nous pensons par exemple à *Juguetes en la frontera*, de Jesús López Pacheco, *El gigante*, de Luis Matilla, *El payaso Rascatripa*, de Jorge Díaz, *El soldado que se escapó de la guerra*, de Vicente Romero, *La terra esbelluga*, de Jordi Bordas.

[508] Il s'agit des pièces *El guiñol de don Julito, La noche buena de los niños pobres, Historia de don Colirio, La medicina de los glotones* et *Los pícaros estudiantes*, publiées dans le même recueil que *El rey malo*, pièce qui s'en distingue par son refus de l'infantilisme, de la morale conservatrice et des thématiques traditionnalistes (folklore religieux, contes populaires, patrimoine littéraire du Siècle d'Or…) et qui a été publiée par ailleurs dans *Primer Acto*, n°29-30, 1961, p.36-39. En matière de diffusion, la mise en scène la plus remarquable d'*El rey malo* e été celle réalisée par la compagnie La Tartana, sous la direction de César Oliva, lors de la 2nda Campaña Nacional de Teatro para Niños en 1968.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

3.2. Discours et pratiques d'engagement

Malgré les écarts méthodologiques et épistémologiques qui séparent notre approche de celle de Juan Cervera, il est un aspect sur lequel nos visions convergent : la nécessité d'appréhender le texte dramatique à l'aune de la trajectoire vitale et du discours sur l'engagement de l'auteur du texte en question. Selon J. Cervera, « al estudiar el texto dramático tenemos que empezar por considerar al autor de dicho texto. Las condiciones de vocaciñn y compromiso […] son fundamentales »[509]. En effet, puisque l'engagement révèle non seulement un *auteur*, mais avant tout un *sujet* aux prises avec son époque, l'étude des rapports de ce sujet avec son temps apparait comme indispensable. En Espagne, Germán Labrador Méndez rappelle d'ailleurs que « en los años sesenta y setenta, el contenido político de una obra no estaba disociado de la forma de vida que lo había generado »[510]. En effet, il ne s'agit pas uniquement d'appréhender le lien entre théâtre et politique à travers les effets performatifs du théâtre sur le monde, c'est-à-dire la façon dont il peut agir sur la société. Il est aussi important de réfléchir sur le caractère politique du théâtre en analysant sa capacité à formaliser l'expérience. L'idéal de l'art comme moteur de transformation est indissociable du sujet créateur, de son point de vue éthique sur le monde et de son énergie transmettrice. Ce détour paratextuel doit néanmoins se distinguer du récit anecdotique sur la biographie de l'auteur pour privilégier sa « trajectoire »[511] et prendre en compte les positions objectives qu'il a occupées dans le champ théâtral.

Au cours de la période étudiée, les trajectoires théâtrales d'auteurs comme Carlos Muñiz[512] et Víctor Aúz[513] me confortent dans l'hypothèse qui vient d'être énoncée sur le lien entre trajectoire vitale et artistique. Jeune auteur et metteur en scène par ailleurs commissaire des Théâtres Nationaux, Víctor Aúz a intégré la commission de censure en 1965 avant de démissionner deux années plus tard, après avoir dénoncé l'immobilisme au sein du secteur

[509] Juan Cervera, *Teatro y educación*, op. cit., p.74.
[510] Germán Labrador Méndez, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017, p.263.
[511] Alain Viala, « Effets de champ et effets de prisme », *Littératures*, *Médiations du social, recherches actuelles*, n°10, 1988, p.69.
[512] Dramaturgeissu du réalisme social et auteur du recueil de pièces pour enfants *El guiñol de don Julito*, publié par la maison d'édition Doncel, de la Delegaciñn Nacional de Juventudes, en 1961. Comme évoqué plus haut, ces cinq pièces révèlent un certain ajustement du dramaturge aux préceptes esthétiques et idéologiques de la maison d'édition.
[513] Auteur de la pièce *El lápiz mágico*, publiée elle aussi par la maison d'édition Doncel (1966).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

théâtral espagnol[514]. Carlos Muñiz, auteur issu du « réalisme social » proche d'A. Sastre et de L. Olmo, acceptait lui aussi la mission de censeur, avant d'être renvoyé en 1966 après avoir signé une lettre ouverte collective dénonçant la répression des grèves asturiennes. Pour justifier leur entrée dans la Commission de Censure, les deux dramaturges évoquaient leur volonté de favoriser l'ouverture du théâtre espagnol en instillant une plus grande flexibilité au sein de la commission. Il ne s'agit pas ici d'énoncer un quelconque jugement sur les décisions des deux dramaturges, mais simplement d'observer qu'elles coïncident avec la publication de leurs pièces jeune public respectives par la maison d'édition institutionnelle Doncel.[515] Si aucun lien direct n'est à établir entre ces publications et leur activité de censeurs, ces deux décisions s'insèrent néanmoins dans une tendance commune au pragmatisme. S'il peut sembler hasardeux d'analyser l'œuvre de ces auteurs à l'aune de décisions éphémères (les deux auteurs n'ont par la suite cessé de condamner publiquement l'existence de la censure), cette observation paraît éclairante dans la mesure où leur pragmatisme constitue une explication possible à l'ajustement esthétique et idéologique dont témoignent leurs pièces pour enfants.

Si l'on revient sur le rapport des dramaturges du corpus à la « tâche enfantine »[516], on observe une part très faible, voire inexistante d'expériences d'ateliers de jeu dramatique auprès des enfants.[517] L'engagement n'apparait qu'à travers l'écriture dramatique et, dans une moindre mesure, la mise en scène de textes. La dictature franquiste s'étant efforcée de maintenir un monopole inaltérable et un contrôle drastique sur toutes les sphères de formation de la jeunesse (écoles, orphelinats, loisirs, activités culturelles et sportives…), l'activité dissidente dans le champ éducatif (à travers des ateliers de jeu dramatique par exemple) s'avérait inéluctablement vouée à l'échec. Pour ces dramaturges, le contact avec l'enfance ne pouvait dépasser le cadre privé familial dans la mesure où leurs velléités de transmission se révélaient nécessairement suspectes aux yeux du régime. C'est pourquoi la conscience qu'ils avaient de l'importance de l'activité libre de l'enfant comme source de son développement et d'une possible transformation du monde[518] n'a pu trouver

[514] Gonzalo Pérez de Olaguer, « La dimisión de Víctor Aúz », *Yorick*, n°27, 1967, p.4.Selon la version de García Escudero, Víctor Aúz auait été renvoyé.
[515] Voir infra, « La maison d'édition Doncel et le "renouveau" institutionnel », p.257-260.
[516] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Dépérissement de l'expérience et origine de l'Histoire*, Paris, Payot, 1989.
[517] La seule expérience d'ateliers de jeu dramatique à visée émancipatrice dont nous ayons trace est celle de Carlos Aladro avec El Ratón del Alba. Ce n'est qu'à partir du début des années 1980 que Luis Matilla développera son « teatro de animación » et ses ateliers dans les écoles.
[518] Idée développée par A. Sastre, L. Olmo, L. Matilla et J. Díaz dans leurs textes théoriques déjà analysés au cours de ce travail.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'aboutissement dans des recherches et expériences effectives sur l'expression libre comme cela été le cas en France avec l'Éducation Par le Jeu Dramatique (EPJD) ou le travail de Miguel Demuynck par exemple[519].

Enfin, avant de rentrer dans l'analyse des formes d'engagement chez les auteurs du corpus, il convient de rappeler que l'indécision théorique et l'incertitude inhérentes au geste d'engagement engendrent des contradictions et atermoiements qui constituent autant de biais à la formulation de conclusions. Les contradictions qui jalonnent leurs discours et pratiques peuvent se résumer en deux principaux aspects : d'une part la tension entre un idéal de rapport égalitaire avec l'enfance et un désir de transmission éthique verticale et, d'autre part, la tension entre un idéal de communauté théâtrale intergénérationnelle et une volonté de s'adresser à l'enfance par des œuvres spécifiques.

3.2.1. Écrire ou ne pas écrire pour les enfants

La notion de « devenir-enfant » (ou « bloc d'enfance ») théorisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari[520] se révèle éclairante pour cerner l'idéal de théâtre politique intergénérationnel cher aux auteurs du corpus. Dans le cadre d'une démarche de transmission, le « bloc d'enfance » se situe au milieu de la ligne du devenir qui relie les deux points de tension que sont l'adulte et l'enfant. L'engagement éthique des dramaturges, en tant que volonté de conscientisation du jeune spectateur, ne part pas du souvenir de leur propre enfance ou d'une enfance fantasmée, mais tend au contraire vers un nouveau devenir qui bouscule aussi bien le devenir-enfant que le devenir-adulte propres à la société dans laquelle ils s'inscrivent[521]. Ils aspirent à un modèle de citoyen « minoritaire » arraché à l'identité « majoritaire »[522] propre à l'état de domination dictatorial et/ou capitaliste. Puisque la transmission éthique sollicite « un devenir [qui] n'est ni un ni deux, ni rapport des deux,

[519] Ces expériences sont décrites en détails dans l'ouvrage de Christiane Page, *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au XXème siècle : aliénation ou émancipation ?,* op. cit., p.66-97.
[520] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuits, coll. « critique », 1980.
[521] Ici, j'évite volontairement le terme « déterritorialisation » utilisé par Deleuze et Guattari car j'estime qu'il est un concept trop fécond qui se laisse difficilement cerner et qui peut être remplacé par des principes plus concrets et moins consensuels.
[522] Deleuze et Guattari définissent comme « minoritaires » le devenir-enfant, devenir-femme, devenir-noir, face au bloc « majoritaire » conditionné par les critères « homme », « blanc », « adulte ». Selon eux, ce caractère « majoritaire » suppose qu'on ne peut parler de « devenir-homme ». Je défends donc l'idée d'un « devenir-adulte » renvoyant à l'état de minorité idéologique (un « devenir-dissident ») vers lequel tend la tâche de transmission des dramaturges dans la situation de domination franquiste et/ou capitaliste.

mais entre-deux, frontière ou ligne de fuite »[523], il n'y a donc plus de raison de séparer enfants et adultes en deux communautés théâtrales distinctes. Cette conception renvoie à la définition qu'A. Sastre offre du « teatro mixto »[524] : un théâtre réalisé par des enfants et des adultes dans un rapport égalitaire et horizontal. Le regard et la spontanéité de l'enfant, affranchi de préjugés esthétiques sur le fait théâtral et de préjugés idéologiques sur le monde, doit permettre d'amorcer une déconstruction de la pensée dominante. Selon A. Sastre, elle est la seule forme théâtrale intrinsèquement politique et intransigeante face à l'aliénation de l'acteur et du spectateur dans un contexte capitaliste. On peut alors s'interroger sur les raisons qui l'ont poussé à écrire depuis sa posture d'adulte des pièces adressées spécifiquement aux enfants.

Si l'on revient sur les positions des auteurs du corpus s'opposant à la séparation des âges, un paradoxe fait surface : tous s'attèlent à la rédaction d'un théâtre pour enfants tout en questionnant la validité de l'existence même de ce type de théâtre. Pour envisager une explication à un tel paradoxe, il faut resituer ces propositions artistiques et théoriques dans leur contexte historique de formulation. En 1960, le théâtre espagnol pour enfants a derrière lui vingt ans de propagande franquiste et s'apprête à prendre le chemin non moins hasardeux de l'évasion vers un « imaginaire enfantin » davantage rêvé qu'observé par les nouveaux spécialistes franquistes. Dans un cadre artistique et éducatif répréssif si éloigné de leurs visions de l'enfance et du théâtre, les auteurs situés à la marge du discours dominant ne pouvaient raisonnablement envisager de défendre efficacement un théâtre à la fois contestataire et adressé à toute la société, enfants compris. On a déjà vu la difficulté que nombre d'entre eux ont éprouvé à l'heure d'essayer d'atteindre les publics opprimés en raison des limitations et interdictions imposées par le régime. Il n'existait pourtant pas de critères censoriaux spécifiquement appliqués au public prolétaire. Or, ces critères existaient pour les créations adressées aux jeunes, d'où l'impossibilité de convoquer une assemblée théâtrale intergénérationnelle sans obtenir l'autorisation de représentation « para todos los públicos ». Il est alors possible d'interpréter ces incursions ponctuelles dans le champ du théâtre jeune public comme autant de concessions faites afin de pouvoir rassembler jeunes et moins jeunes dans un même espace théâtral sans pour autant avoir recours à des thématiques lénifiantes, ni ignorer les questionnements sociopolitiques.

Par ailleurs, certains considéraient la posture autoritaire de l'adulte qui régnait dans le secteur éducatif franquiste comme un frein à la liberté et à la spontanéité du jeune

[523] *Idem*, p.360.
[524] Alfonso Sastre, « El teatro y los niños (1) », *op. cit*., p.74.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

spectateur. C'est par exemple le cas de Jorge Díaz, pour qui « la representación teatral dirigida a públicos infantiles Ŕsin la presencia represiva de los padres, tíos, profesores, etcŔ, es una acción irrepetible en la cual el público decide, cambia, paraliza y trastorna los esquemas previstos »[525]. Leurs écritures jeune public sont alors à interpréter comme une étape préalable à l'avènement d'un théâtre politiquement intergénérationnel. L'intégration des enfants au fait théâtral n'étant pas ici synonyme Ŕloin de là Ŕde théâtre *œcuménique* et *intégrateur* tel que l'entendaient les institutions culturelles franquistes, mais bel et bien d'un art clivant et subversif.

3.2.2. Urgence et responsabilité

Lauro Olmo, précurseur du renouveau du théâtre jeune public au début des années 1960 avec Pilar Enciso, exprimait avec clarté les raisons qui l'avait poussé à écrire pour l'enfance : « el destino del hombre se siembra en la infancia, y la metralleta de los siete años suele, adquiriendo gigantescas proporciones, explotar a los veinte en Hiroshima »[526]. Son engagement se résumait donc en termes de « responsabilité » et de « tâche » vis-à-vis de l'enfance et de l'humanité dans son ensemble Ŕou plutôt d'une enfance appréhendée comme l'humanité à venir Ŕ. On discerne ici comment passé et futur se fondent dans une « tâche enfantine » basée sur une transmission de l'expérience *du* et *par* le langage.[527] L'exemple historique évoqué par L. Olmo renvoie à une posture éthique face aux alors récentes dérives civilisationnelles. Cet aspect est mis en évidence par Francine Caron : « il y a là rencontre entre une recherche formelle de « déguisement » symbolique et un désir personnel d'explication du monde à ses fils, celle-ci n'allant pas d'ailleurs pour lui sans transformation »[528]. Le symbolisme fait ici référence à l'expérience du langage tandis que le désir d'explication renvoie à la transmission de l'expérience *par* le langage. À l'instar des autres auteurs du corpus, la nature éthique de l'engagement de L. Olmo apparaît aussi dans la caractérisation de ses personnages, uniquement construits en tant que supports de représentation d'un processus de délibération éthique et à aucun moment érigés en héros détenteurs d'une morale transcendante et inaltérable.

[525]Cité par Guillermo Guerrero, *op. cit*., p.64.
[526] Lauro Olmo, « Y: ¡Pum! », *op. cit.*, p.31.
[527] Giorgio Agamben, *op. cit.*, p.65.
[528] Francine Caron, *loc. cit*., p.35.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

La notion d'urgence, indissociable de l'engagement théâtral, est elle aussi très prégnante chez Pilar Enciso et Lauro Olmo. Ce dernier voit dans le théâtre « el medio expresivo más eficaz para los temas de urgencia »[529]. Pour sa part, Alfonso Sastre définit son théâtre comme un art de l'urgence : celle de la transformation d'une société en quête de justice sociale[530]. Notons que les dates de formulation de ces opinions coïncident avec la période de rédaction de leurs pièces à destination du jeune public. Selon Alexandra Makowiak, l'urgence est consubstantielle à l'engagement :

> S'engager, c'est bien se décider à agir en attendant qu'on sache comment bien agir, précisément parce que l'existence humaine ne souffre aucun délai, et qu'on ne peut pas s'offrir le luxe d'attendre de savoir comment bien agir et continuer indéfiniment de spéculer avant de se lancer.[531]

Chez certains dramaturges contestataires, l'urgence a pu conduire à l'apparition d'une tension liée à l'imbrication parfois délicate entre efficacité sociale et exigence esthétique. Si les auteurs du corpus, y compris les plus radicaux, avaient en commun le rejet d'un théâtre réduit au rang de « juguete artístico » ou de « cabriola estética »[532], ils exprimaient une intransigeance vis-à-vis de la nécessaire rigueur esthétique comme préalable à l'efficacité transformatrice de l'art théâtral. Ainsi Alfonso Sastre attirait-il l'attention sur « la radical inutilidad de una obra artística mal hecha », puisque seul « un arte de gran calidad estética es capaz de transformar el mundo »[533]. La réflexion sur l'engagement était indissociable dela forme esthétique destinée à le transmettre. D'ailleurs, cette préoccupation d'ordre théorique a parfois entraîné des frustrations *a posteriori,* comme chez Jorge Díaz qui, tout en rappelant la nécessité de faire face à l'urgence sociale et politique par l'engagement théâtral, regrettait « la urgencia que teníamos de transmitir unos contenidos testimoniales o críticos, que nos hacían muy poco rigurosos a la hora de buscar medios de expresión imaginativos y lúdicos »[534]. Sans doute influencée par les évolutions qu'a connues le théâtre jeune public espagnol au cours des années 1980 (thématiques consensuelles et rejet du didactisme brechtien), cette auto-critique formulée une décennie plus tard constitue davantage une adaptation au discours critique transitionnel ou une réaction de modestie plutôt que le fruit d'une analyse impartiale de ses propres créations.

---

[529] Lauro Olmo, « 10 preguntas a Lauro Olmo », *Primer Acto*, n°32, 1962, p.12.
[530] Alfonso Sastre, « El arte como construcción », *Acento cultural*, n°2, décembre 1958, p.64 : « este arte que llamamos «de urgencia» es una reclamación acuciante de justicia, con pretensión de resonancia en el orden jurídico ».
[531] Alexandra Makowiak, *loc. cit*., p.21.
[532] Lauro Olmo, cité par Miguel Ángel Medina,*El teatro español en el banquillo*, op. cit., p.27.
[533] Alfonso Sastre, « El arte como construcción », *loc. cit*., p.65.
[534]Cité par Guillermo Guerrero, *op. cit.,* p.56.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Enfin, cet engagement théâtral ponctuel à l'égard de l'enfance s'explique aussi par l'urgence ressentie face à un système éducatif modelant à sa guise les futurs « citoyens » espagnols et assurant la perpétuation d'un régime liberticide. Il s'agit bel et bien d'un théâtre politique pour enfants, entendant faire contrepoids à un autre théâtre tout aussi politique car cherchant à maintenir l'enfant à l'écart de tout questionnement critique sur sa réalité environnante. Le progressif rétablissement d'une liberté éducative et artistique durant la Transition, confortée par l'arrivée des socialistes au pouvoir en 1982, a marqué l'effritement d'un théâtre subversif dont l'objectif principal était de riposter face au monopole éducatif et artistique franquiste. Les pièces *El Gigante* (1968, mise en scène en 1978), *El Generalito* (1977), *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1978) *et El hijo único de Guillermo Tell* (1980) doivent à cet égard être interprétées comme le reflet de l'engagement des auteurs vis-à-vis d'un idéal démocratique souvent malmené par les résurgences de discours réactionnaires et d'actions autoritaires dans la société espagnole de la Transition.

3.2.3. Engagement et théâtre jeune public comme révélateurs des limites de l'approche générationnelle

La dimension collective du projet « Girasol Teatro », ainsi que la grande homogénéité idéologique de ses instigateurs me conforte dans l'idée d'un engagement commun envers la jeunesse. A. Ferres, E. Forest et C. Fernández-Luna, A. López Salinas, J. López Pacheco et A. Sastre, étaient tous militants ou sympathisants du Partido Comunista de España, alors illégal en Espagne. Par ailleurs, ils participaient tous, de façon plus ou moins assidue, à la *tertulia* du café Pelayo, espace de référence pour la résistance intellectuelle au franquisme[535]. Le parti communiste n'appartenant plus à l'échiquier politique légal sous le franquisme, il ne pouvait être utilisé par ses militants dans une logique partisane de prise de pouvoir au sein de l'appareil légal. Celle-ci était réservée aux rapports de force à l'intérieur du régime, entre phalangistes, technocrates réformateurs et militaires séditieux de la première heure. Dans le contexte des années soixante, le PCE constituait donc davantage un support d'engagement dans les luttes émancipatrices (anti-franquisme, anti-capitalisme, anti-

[535] Outre les artistes mentionnés, cette tertulia réunissait, entre autres, Juan García Hortelano, Juan Eduardo Zuñiga, Gabriel Celaya, Caballero Bonald, Carlos Muñiz, Luis Goytisolo, Martín Patino, Dionisio Ridruejo, Moreno Galván et l'éditeur barcelonais Carlos Barral.

impérialisme et féminisme) qu'une simple courroie de transmission de la propagande soviétique dans le contexte de Guerre Froide. Les intellectuels et artistes ayant adhéré en masse au PCE au moment des manifestations étudiantes de 1956 étaient davantage poussés par « una fervorosa creencia en la posibilidad de utilizar la cultura como vehículo político »[536] que par une déférence inconditionnelle à l'égard du dogme du parti. La forte cohésion militante des auteurs du « realismo social » s'est traduite dans la tenue régulière de *tertulias* et la mise en œuvre de projets littéraires collectifs comme « Girasol Teatro », le documentaire *Caminando por las Hurdes* (Antonio Ferres et Armando López Salinas), le Grupo de Teatro Realista (Alfonso Sastre, José María de Quinto) ainsi que dans des actions politiques telles que la participation à des manifestations ou la signature de lettres ouvertes.[537]

Le réalisme social a marqué un renouveau dans le champ littéraire espagnol avec l'appui de nouveaux éditeurs comme Carlos Barral, « especie de embajador entre el mundo oficial y los intelectuales disidentes en su trabajo de editor »[538]. Alors enfants pendant la Guerre Civile et victimes de l'autarcie culturelle de l'après Guerre Civile, les membres de cette « generación inocente »[539] se sont progressivement montrés perméables aux influences extérieures, et notamment à l'existentialisme sartrien, dont ils ont emprunté la notion d'engagement. Les romans *Central eléctrica* (J. López Pacheco) *La piqueta* (A. Ferres), *La mina* (A. López Salinas) ainsi que les pièces de L. Olmo et A. Sastre mettent en évidence la formulation d'une critique radicale de la réalité espagnole d'alors, et d'une volonté transformatrice empreinte d'une lecture marxiste des conflits sociaux. Tous répondent à cette aspiration que César de Vicente Hernando identifie dans l'œuvre romanesque et poétique d'A. Lñpez Pacheco, qui selon lui cherche constamment à « potenciar o producir lo

[536] Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987, p.104.

[537] À titre d'exemple, les rapports du Gabinete de Enlace (informateurs de la police politique franquiste) mentionnent la participation de ces auteurs aux manifestations étudiantes de 1966, à l'issu desquelles A . Sastre et A. López Salinas ont été arrêtés. Ces rapports pointent aussi du doigt la signature de lettres ouvertes dénonçant la censure et la répression franquiste, ainsi que des lettres adressées à l'ambassadeur des États-Unis dénonçant les pratiques dans la prison de Guantanamo (mai 1966) et la Guerre du Vietnam (octobre 1966).

[538] Shirley Mangini, *op. cit*., p.105.

[539] Cette expression renvoie aux origines bourgeoises des membres de cette génération, ressentie comme « faute originelle » par certains d'entre-eux. La dimension didactique de leur littérature résidait dans leur volonté de former le prolétariat dans une perspective désaliénante, de dépasser la mystification de la réalité portée par le franquisme et d'ouvrir les yeux des basses couches sociales sur les raisons de leurs conditions. Jordi Bonells souligne l'échec de cette génération dans sa tentative de communication avec le prolétariat espagnol. Selon lui, elle s'est limitée à jouer « un rôle de cohésion sociale, non par rapport à son destinataire explicite, le prolétariat qui n'en avait que faire, mais par rapport aux couches moyennes intellectuelles à qui il a réussi à offrir une consistance sociale et une cohérence existentielle », dans Jordi Bonells, *Dictionnaire des littératures hispaniques : Espagne et Amérique Latine*, Paris Robert Laffont, 2009, p.1161.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

que Antonio Gramsci llamaba formas de conciencia, esto es, nuevas concepciones de la vida, nuevas formas de "sentir y ver" la realidad ».[540]

Leurs pièces pour enfants se basent elles aussi sur des situations dramatiques qui dévoilent clairement leur attachement aux principes du matérialisme historique et à la lutte révolutionnaire. Dans cette optique, certaines structures dramatiques pourraient être interprétées comme le lieu d'une formation morale ou politique frôlant l'endoctrinement. Mais cette lecture pêcherait par un manque de relativité historique dans la mesure où elle fait fi de l'hégémonie idéologique, politique et éducative d'un franquisme viscéralement anti-communiste et intrinsèquement catholique. Dans un tel contexte, la lecture marxiste des rapports sociaux que proposent ces pièces constituent moins un vecteur d'endoctrinement que le lieu d'émergence d'une pensée subversive.

La forte cohésion idéologique des auteurs dits du « réalisme social », leurs réunions et leurs soutiens mutuels en tant que militants anti-franquistes ont joué un rôle central dans la formulation par la critique de l'idée d'une génération « realista » homogène. Mais à l'inverse, l'homogénéité idéologique a aussi constitué un argument visant à réfuter cette idée de génération artistique. En 1966, Alfonso Sastre lui-même affirmait: « no hay generación realista, sino un grupo con afinidad de inconformismo »[541]. Cette idée était ensuite reprise et développée par César Oliva dans un ouvrage de référence sur l'histoire du théâtre espagnol au XXème siècle. Il y définissait cette « génération » comme un groupe « sin claras características comunes más allá de su oposición a lo establecido »[542].

Or, partir de l'« inconformisme » ou de l'« opposition à ce qui est établi » comme critères définitoire de cette génération débouche sur un premier problème : force est de constater qu'ils n'englobent pas davantage les auteurs « realistas » que les auteurs de Nuevo Teatro Español (« simbolistas ») ou ceux du Teatro Independiente, courants auxquels sont habituellement rattachés les auteurs de notre corpus Jesús Campos, Jorge Díaz, Luis Matilla et Vicente Romero. À l'inverse, l'adjectif « subterráneo » étrenné par Wellwarth[543] pour désigner la jeune génération de dramaturges « simbolistas » n'est-il pas applicable aux auteurs du « réalisme social » ?

[540] Jesús López Pacheco, *El tiempo de mi vida* (antología), introduction de César de Vicente Hernando (dir.), Alzira, Editorial Germania, 2002, p.9.
[541] Alfonso Sastre, cité par César Oliva, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, p.178.
[542] César Oliva, *op. cit*., p.178.
[543] George E. Wellwarth, *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar, 1978.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Souvent associés à un rejet radical de l'esthétique du « réalisme social » en raison de leur goût pour l'allégorie, le symbolisme et la transgression des conventions théâtrales (écriture collective, refus de la hiérarchie au sein des groupes, influence du *happening*…), ces auteurs ont effectivement marqué une évolution esthétique par rapport à la génération immédiatement antérieure. Toutefois, les quatre caractéristiques qui viennent d'être citées correspondent tout autant aux dramaturges « realistas » qu'aux « simbolistas » qui leur ont succédé. La transposition symbolique, l'allégorie et le goût pour la transgression sont des éléments déterminants dans *El cuervo* (1956), *La sangre y la ceniza* (1965), *La taberna fantástica* (1968) ou le cycle *Ejercicios de terror* (1969-70) d'A. Sastre. Même un auteur comme Lauro Olmo, pourtant longtemps analysé à travers le prisme cloisonnant d'une esthétique strictement réaliste, voire naturaliste, a fait l'objet de récentes relectures critiques cherchant à rendre justice à ses œuvres expérimentales comme *Cronicón del medievo*, marquée par « sus toques deshumanizados, lúdicos y desrealizadores, sus chistes lingüísticos y el absurdo de un teatro basado en la reunión insólita de elementos ilógicos »[544]. En ce qui concerne les modalités de création, les manifestes et du TAS (Teatro de Agitación Social, 1950) du GTR (Grupo de Teatro Realista) ne portent-ils pas les germes de la création collective développée quelques années plus tard pas le Teatro Independiente ?

À l'inverse, on retrouve dans le théâtre de la génération « simbolista » de nombreux traits communs avec des dramaturges comme A. Sastre et L. Olmo ou des romanciers comme A. Ferres, A. López Salinas et J. López Pacheco. Par exemple, qu'il s'agisse de leur production pour enfants ou pour adultes, du point de vue thématique, les pièces de L. Matilla, J.Díaz, V. Romero et J. Campos García tournent autour de la conflictualité des relations humaines et de l'oppression politique dont est victime l'homme contemporain, condensées dans des figures de laissés-pour-compte comme Luc dans *El hombre de las cien manos* (1967, Luis Matilla), le soldat déserteur dans *El soldado que escapó de la guerra* (1970, Vicente Romero), la Pocha dans *Pirueta y Voltereta* (1970, Jorge Díaz) ou les nains dans *Blancanieves y los sietes enanos gigantes* (1978, Jesús Campos). Tout comme les dramaturges de la génération antérieure, ces quatre auteurs conçoivent leur engagement à travers la formulation et la transmission d'une pensée contestataire. On retrouve l'idée d'inconformisme clairement exprimée dans les incursions théoriques de Luis Matilla au sujet de son engagement auprès du jeune public. Il y évoque la nécessité de diffusion d'une pensée alternative face à un

[544] Raquel García Pascual, *loc. cit.*, n°18, 2007, p.59.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

système de communication et de valeurs hégémonique. Lorsqu'il cherche à cerner les enjeux de son engagement en tant que dramaturge pour enfants, il s'exprime en ces termes :

> Nuestro compromiso como autores es el de ofrecer una visión alternativa del mundo que reciben a través de los medios de comunicación mediante una elaboración poética e imaginativa de los mismos que les permita enriquecer y neutralizar las visiones tantas veces descontextualizadas e incluso sesgadas por intereses inconfesables.[545]

Si la dimension politique du théâtre pour enfants d'A. Sastre et L. Olmo (et, par capillarité, celui de E. Forest, A. Ferres, A. López Salinas et J. López Pacheco) a souvent pris le pas sur l'analyse esthétique, la dimension politique des pièces de L. Matilla et J. Díaz a au contraire été négligée par la critique, sans doute en raison de leurs prises de position moins radicales dans un contexte où des perspectives d'ouverture politique et culturelle se faisaient jour. Les analyses de la pièce *El hombre de las cien manos* limitent pour la plupart la portée exégétique du drame à l'indignation provoquée par l'exclusion sociale imposée à un enfant muet (Luc)[546]. Or, le mutisme de Luc peut être raisonnablement interprété comme une métaphore de l'oppression politique. L'épisode de l'expulsion de la troupe constitue quant à lui un symbole de la criminalisation de l'art dissident et de la marginalité sociale. Critique politique que l'on retrouve fréquemment dans le théâtre jeune public de J. Díaz à travers la récurrence des personnages de travailleurs exploités ou de comédiens de rue malmenés par les autorités. Par ailleurs, on observe dans le théâtre de J. Díaz une accentuation des thématiques socio-politiques à son arrivée en Espagne en 1965, évolution que lui-même reconnaît.[547] Cette accentuation de la frontalité dans la critique sociale s'observe aussi dans les pièces pour enfants de L. Matilla entre 1967 et 1978. Si le fort symbolisme de *El hombre de las cien manos* lui avait permis de passer entre les mailles de la censure et de susciter l'intérêt d'une compagnie institutionnelle (TMI) en 1967, puis de l'AETIJ en 1969 (2ème congrès), le renforcement de la critique sociale dont témoignait sa pièce *El Gigante*[548], rédigée un an plus tard, l'a obligé à reconsidérer ses possibilités de mise en scène en lien avec les institutions culturelles madrilènes : « en Madrid estaba el teatro de la Sección Femenina, por razones de vinculación política ni se me ocurrió ofrecer la

[545]Luis Matilla, « Teatro para niños. Reflexiones de un autor »,*Revista de la Asociación de Autores de Teatro,* Primavera 2003, p.7

[546]C'est le cas de l'analyse de Juan Cervera dans *Historia crítica…*, op. cit., chapitre «El Teatro Municipal Infantil de Madrid », p.423-443.

[547] Guillermo Guerrero, *op. cit*., p.66.

[548] Cette pièce que nous analyserons plus en détails se présente comme une allégorie de la répression de l'après Guerre Civile et témoigne d'une critique politique beaucoup plus frontale à l'égard du franquisme.

obra »[549]. Enfin, sa pièce *Juguemos a las verdades* (1978), censurée après plusieurs représentations, a affiché une forme renouvelée d'inconformisme face aux relents conservateurs de la jeune démocratie espagnole.[550]

L'engagement théâtral envers la jeunesse semble donc dépasser les carcans générationnels habituellement infligés au théâtre « pour adultes » des dramaturges qui composent notre corpus. Qu'ils soient rattachés à la génération réaliste ou symboliste, tous ont pour point commun de s'être efforcés d'allier exigence esthétique et transmission d'un contenu critique émancipateur. Ce constat constitue un premier pas dans la vérification de l'hypothèse selon laquelle ces auteurs se réunissent autour d'une « poétique de la transmission » au sein de laquelle les écarts esthétiques s'avèrent insignifiants.

3.2.4. Les cycles de théâtre Cavall Fort : engagement linguistique et écarts idéologiques

À l'inverse du rapprochement qui vient d'être établi entre des auteurs issus de générations différentes, il s'agit maintenant de discerner les écarts esthétiques et d'engagement politique ayant existé au sein des cycles de théâtre organisés par la revue *Cavall Fort*, trop souvent appréhendée comme une manifestation théâtrale homogène et cohérente par la critique.

La création de la revue *Cavall Fort* s'inscrit dans un contexte de relatif réveil de la culture catalane sous le franquisme à partir des années cinquante, période où sont créés plusieurs centres culturels prestigieux comme l'Omnium Cultural et l'Institut d'Estudis Catalans. Au sortir de la Seconde Guerre Mondiale, la victoire des Alliés « inclinó al gobierno de Madrid a unas concesiones mínimas respecto a la proscrita cultura catalana »[551]. En 1946 sont autorisées les premières représentations théâtrales en catalan. Dès le début des années cinquante, l'Espagne connait un processus d'ouverture internationale (Pacte de Madrid avec les USA, Concordat avec le Vatican, entrée dans l'ONU) qui favorise le rétablissement de la littérature catalane : à partir de 1958 de nouvelles traductions en catalan sont autorisées et la publication de livres en langue catalane progresse rapidement. Notons au passage que cette « renaissance » culturelle inquiétait moins le régime que l'apparition de la Nova Canço, qui s'est rapidement érigée en instrument de contestation non seulement lié

[549] Propos recueillis auprès de l'auteur dans un échange de mails datant du 18/03/2016.
[550]En Espagne, *Juguemos a las verdades* est la première pièce de théâtre jeune publicà mettre en scène la nudité et à aborder des questions d'éducation sexuelle. Elle est aussi une habile métaphore de la collusion entre pouvoir politique et pouvoir économique.
[551]Albert Bacells, *Historia contemporánea de Cataluña*, Barcelona, Edhasa, 1983, p.354.

aux revendications catalanes mais plus largement à celles de la gauche radicale anti-franquiste.[552] Car la liberté croissante dans la forme d'expression n'allait pas de paire avec l'acceptation d'une pensée dissidente, qu'elle soit exprimée en langue catalane ou castillane.

La distinction entre la promotion du catalan et les postures émancipatrices de gauche (séparatistes ou non) sont essentielles pour discerner l'enjeu de cette apparente ouverture. Elle m'intéresse d'autant plus qu'elle se retrouve dans les discussions internes à l'AETIJ. Dans une lettre de 1967, le metteur en scène catalan Esteve Albert, membre de l'AETIJ fidèle aux préceptes de la SF en termes d'esthétique théâtrale pour le jeune public, s'adressait à la présidente de l'association (et censeure) pour demander l'autorisation de représenter sa création *Ali Baba y los 40 millones* en langue catalane à l'occasion du IIème congrès à Palma de Mallorca. Ayant eu écho des « mil dificultats amb això del català i el castellà » par la présidente de la Junta Provincial d'ACTIJ (antenne catalane d'AETIJ) qui lui avait signalé « que la propia Pilar Primo de Rivera creu que tot el que és català es separatisme »[553], il lui faisait part de son inquiétude liée à une possible interdiction de sa pièce pourtant inoffensive. En réponse à cette inquiétude, María Nieves Sunyer le rassurait en lui garantissant : « no hay ningún inconveniente para que esta obra se interprete en catalán »[554].

Le degré de conflictualité sociopolitique qu'incarnait l'utilisation des langues périphériques a été fortement escamoté à partir des années soixante, comme en témoigne l'édition d'affiches en catalan, galicien et euskera pour la campagne de propagande « 25 años de paz » menée par le ministre Manuel Fraga Iribarne. Si l'usage et la promotion du catalan étaient de moins en moins considérés comme des activités subversives en soi, en revanche, les journaux ou maisons d'éditions refusant de s'abandonner au conformisme politique ont continué de subir un harcèlement censorial jusqu'aux derniers mois de la dictature. Les prises de position de plus en plus anti-franquistes de la revue *Destino* lui ont valu en 1968 une suspension de deux mois assortie d'une amende de 500 000 pesetas et de la destitution de son directeur Néstor Luján. Ces sanctions légales étaient doublées d'une répression illégale, comme l'attentat perpétré contre « Distribuciones Enlace », dont les locaux regroupaient six maisons d'éditions catalanes (Edicions 62, Barral, Laia, Lumen i

[552] Paul Preston, *España en crisis: evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978, p.412-417.
[553] Lettre d'Esteve Albert à Marìa Nieves Sunyer, datée du 13 janvier 1969 et conservée dans les archives d'ASSITEJ-Espagne dans le dossier relatif à l'organisation du 2ème congrès.
[554] Lettre de María Nieves Sunyer Esteve Albert, datée du 18 février 1969, *idem*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Tusquets, Anagrama, Fontanella) et une madrilène (Cuadernos para el diálogo) connues pour leurs orientations idéologiquement marquées à gauche. Selon l'historien Albert Balcells, ces attentats (vingt de ce type ont été commis entre 1971 et 1975) jouissaient « de una impunidad que hacía pensar que la represión ilegal era considerada como complemento de la represión legal »[555].

Loin de subir ce type de persécutions, la revue *Cavall Fort* a au contraire fait l'objet d'éloges dithyrambiques et d'un appui avéré de la part des institutions culturelles de l'État central. En 1962 est créée la commission d'Information et de Publication pour l'Enfance et la Jeunesse, dont un rapport de mai 1965 mentionne la revue *Cavall Fort* en ces termes : « es ésta una de las mejores revistas Ŕy quizá la mejorŔ que se publica en España. Expresión gráfica de lo que la Comisión pretende en el campo de la prensa infantil y juvenil, es un producto que por su calidad puede competir con las mejores europeas »[556]. Si ce rapport met essentiellement en avant le contenu graphique de la revue, l'administration franquiste ne pouvait non plus s'inquiéter de son contenu idéologique eu égard aux collaborations entre l'équipe de *Cavall Fort* et les sphères catholiques proches du régime. Soutenue financièrement par les diocèses de Vich, Gérone et Solsona, l'équipe de rédaction avait participé à l'organisation des 4ème Conversations Nationales de la Presse et de la Littérature pour l'Enfance et la Jeunesse, convoquées par la Commission Catholique Espagnole de l'Enfance en octobre 1967 et dont les thématiques n'étaient autres que : les valeurs à promouvoir dans l'éducation aujourd'hui à travers la presse pour enfants, le livre religieux pour enfants et l'athéisme exemplaire dans la littérature jeunesse[557]. En outre, la promotion de scénaristes et de dessinateurs espagnols (Josep Vallverdú, Joaquim Carbó, Josep Maria Madorell, Jordi Pineda Bono, Manel Ferrer Estany,…) dans une revue à succès permettait de contrecarrer l'influence croissante des bandes-dessinées de super-héros nord-américains perçus d'un mauvais œil par la censure.[558] Cette citation de Joaquim Carbó montre bien l'équilibre et la précaution qu'impliquait son financement par l'institution religieuse :

> La revista *Cavall Fort* nació entre turbulencias, por el compromiso de unos cuantos activistas a favor de la lengua, bajo la protección del obispado de Vic, al cual se unieron posteriormente el de Girona y el de Solsona. […] Esto ya puede indicarle que

[555] Albert Balcells, *op. cit*., p.362.
[556] AGA, « Prensa y propaganda », boîte n°7 bis.
[557] AGA, « Prensa y propaganda », boîte n°7 bis.
[558] En 1964 est promulgué un décret interdisant l'importation de bandes-dessinées nord-américaines en Espagne. Aux yeux des censeurs, le principal problème résidait dans la violence et l'érotisme que véhiculaient certaines illustrations, ainsi que dans le caractère tout-puissant du super-héros qui allait à l'encontre du dogme catholique.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> éramos conscientes que no podíamos traspasar ninguna línea que nos hiciera perder el favor de estas instituciones.[559]

Comme la revue, les cycles théâtraux *Cavall Fort* avaient pour objectif premier la promotion de la langue catalane : « el primer compromiso era la lengua »[560] me confiait Joaquim Carbó, un des initiateurs de la revue. Josep Tremoleda, directeur de la revue, et Martí Olaya, responsable des cycles de théâtre, apportaient quant à eux la réponse suivante à Robert Saladrigas, dans un entretien réalisé pour *El Correo Catalán* en mars 1967 : « El teatre és un complement que sempre ha perseguit la nostra revista. No oblidem que és un vincle de l'idioma parlat que la revista no pot oferir desde les seves pàgines »[561].

Il est important de rappeler qu'à aucun moment n'a été envisagée la création d'une compagnie propre à la revue *Cavall Fort.* Celle-ci jouait un rôle de médiateur théâtral, et non de créateur. À ce titre, les cycles ont accueilli en leur sein des compagnies aux démarches artistiques très diverses. Face aux artistes (auteurs et metteurs en scène) intégrés à notre corpus et pouvant être qualifiés d'« engagés », on retrouve des compagnies comme La Faràndula de Sabadell, qui produisait « unos espectáculos infantiles con un único compromiso, que era la lengua, pero los temas de las obras era de un costumbrismo inocente y tradicional »[562]. Or, l'engagement théâtral envers l'enfance d'artistes comme Francesc Nel.lo, Jordi Bordas, Armonía Rodríguez, Josep Maria Carandell, François Salvaing, Jaume Melendres, Alejandro Ballester, Xavier Romeu, Maria Aurèlia Capmany et Ricard Salvat dépassait largement la dimension strictement linguistique. En effet, l'adaptation de *La vie de Galilée* de B. Brecht sous le titre *La terra es belluga* par Jordi Bordas, mise en scène en 1969 par Francesc Nel.lo, puis reprise en 1973 par Armonía Rodríguez dans une version insérant « una sèrie de detalls nous, carregats d'intenció »[563] révèle la forte imbrication entre théâtre jeune public et préoccupations politiques chez ces professionnels. On retrouve cette intertextualité brechtienne dans la mise en scène de la pièce *El petit cercle de guix*[564] sous la direction de Ricard Salvat en 1967.

À côté de compagnies comme La Faràndula, qui s'inscrivait parfaitement dans la ligne esthétique officielle du régime, les cycles accueillaient le travail d'artistes issus du théâtre

[559] Propos recueillis dans un échange de mail avec Joaquim Carbó, daté du 17 juin 2015.
[560] *Ibid*.
[561] Cité par Joaquim Carbó, *El teatre de « Cavall Fort »*, Barcelona, Edicions 62, 1975, p.9.
[562] Entretien avec Joaquim Carbó, op.cit.
[563] Joaquim Carbó*, op. cit.,* p.39.
[564] Traduction catalane d'*El circulito de tiza* d'A. Sastre, fortement inspirée du *Cercle de craie caucasien* de Brecht.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

indépendant catalan s'étant déjà illustrés dans la création d'un théâtre politique et dans le militantisme anti-franquiste. C'est le cas par exemple de Xavier Romeu, auteur des pièces *Estat d'emergencia* (1972)[565] ou *Preguntes i respostes sobre la vida i al mort de Francesc Layret, advocats del obrers de Catalunya* (1970, en collaboration avec María Aurèlia Capmany)[566] dont Jordi Moners cernait l'engagement en ces termes : « un intel.lectual que sabé combinar la ploma i l'esprai, la ciència, la creació literària i els *graffiti* polítics i subversius, ineludibles davant l'obstruccionisme dels mitjans d'informació »[567]. Engagement pluriel qui transparait dans sa pièce pour enfants *Alicia en terra das maravelles*, dans laquelle il part de la célèbre œuvre de Lewis Carroll pour y insérer des allusions au problème linguistique, aux atteintes à la liberté d'expression et à la répression franquiste.

Le dépassement de la stricte revendication linguistique se manifeste aussi dans la pièce *La cançó de les balances* de Josep María Carandell mise en scène par Armonía Rodríguez en 1974. Cette pièce rend hommage à la Nova Cançó catalane à travers une collaboration avec le chanteur contestataire Ovidi Montllor[568]. À l'instar du courant musical auquel elle rend hommage, cette œuvre dessine les contours d'une critique métaphorique de la répression et de l'injustice sociale inhérentes au franquisme qui fera l'objet d'une analyse détaillée plus loin dans ce travail.

Enfin, dans le prologue de *Guillem Tell*, Francesc Nel.lo met en perspective sa démarche d'adaptation et de mise en scène avec le contexte révolutionnaire dans lequel s'inscrivait l'œuvre de F. Schiller, en insistant sur la foi qu'avait l'auteur allemand dans la capacité du théâtre « per influir sobre els costums morals dels homes del seu temps »[569]. Formulé par

[565]Cette pièce part d'une situation limite -l'inondation d'un village- pour esquisser une métaphore des conséquences liberticides de l'état d'urgence.

[566] Pièce mise en scène sans autorisation de la censure en 1970 dans les locaux de l'association « Amics de les arts » à Tarrasa avec une distribution dans laquelle figure des grands noms du théâtre catalan comme Jordi Teixedor, Feliu Formosa y Jaume Melendres.

[567]Jordi Moners, « Xavier Romeu: les dues cares de la lluna », *Lluita*, n°102, août 1983.

[568] Cette citation de Pere Ysàs rend compte de l'ampleur de ce nouveau phénomène culturel dépassant largement la stricte revendication culturelle et linguistique : « la colaboración de muchas entidades culturales fue decisiva para la extensión de un nuevo fenómeno de disenso al que la dictadura tuvo que hacer frente desde la segunda mitad de los años sesenta, de especial peligrosidad por su notable impacto popular : la denominada "canciñn de protesta". Canciones con letras crìticas con la realidad sociopolìtica interpretadas por sus propios autores Ólos cantautores-, otras con la adaptación de poemas de autores notoriamente antifranquistas y unos recitales públicos, convertidos a veces en actos masivos, permitieron la expresión de una protesta frente a la cual el régimen utilizó fundamentalmente los instrumentos censores y sancionadores. Particular relevancia alcanzñ la "nova cançñ catalana", vinculada al resurgimiento del catalanismo, y cuyos más destacados miembros, como algunos de sus colegas del resto de España, sufrieron continuas censuras y prohibiciones gubernamentales en un tira y afloja que, en cualquier caso, tenia elevados costes para la dictadura al mostrar su imagen más intransigente y represiva », dans Pere Ysàs, *op. cit*., p.70.

[569] Francesc Nel.lo, *Guillem Tell*, manuscrit conservé à l'AGA, boîte 73/9888, dossier n°548/71.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Francesc Nel.lo sur un mode didactique, ce rappel historique révèle sa volonté de transmission par un théâtre qui se veut moteur de transformation de la société.

Le groupe de dramaturges que j'ai tenté d'isoler parmi la longue liste des collaborateurs des cycles « Cavall Fort » rejoint donc les auteurs d'expression castillane évoqués antérieurement dans leur rapport à l'enfance et au théâtre. Si leur engagement pour la défense de la langue et de la culture catalanes est indéniable, il ne doit pas cacher le caractère émancipateur de leur théâtre jeune public, dont la priorité est bel et bien la transmission d'une vision alternative en marge des discours dominants, qu'ils aient trait à l'unité de l'Espagne, au dogme catholique, à la justification de l'autoritarisme par un schéma de pensée réactionnaire ou à l'exploitation capitaliste.

Enfin, cette volonté de transmission éthique n'a pas négligé l'exigence esthétique qui constitue un point commun à ces dramaturges. Comme en témoignent les critiques de la presse catalane de l'époque, tous les spectacles en langue catalane intégrés au corpus et ayant échappé aux mailles de la censure ont fait l'objet d'appréciations positives liées à l'exigence artistique de l'écriture dramatique et des mises en scène[570]. Plus que d'une esthétique, il est d'ores et déjà possible de pressentir les contours d'une poétique commune à ce groupe de dramaturges qui ont tous décidé, à un moment précis de leur trajectoire théâtrale et de l'Histoire, de se tourner vers l'enfance.

[570] Ces critiques sont reproduites dans l'ouvrage de Joaquim Carbó, *El teatre de « Cavall Fort »*, op. cit., 1975.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Chapitre 4 : Pour une poétique de la transmission

4.1. Transmission et influence brechtienne

En Espagne, la dramaturgie brechtienne a eu une influence indéniable aussi bien sur l'écriture dramatique que sur la création scénique à partir de la fin des années 1950. La période de déclin et de forte critique qu'a connue l'héritage brechtien en Europe à partir de la fin des années 1970 n'a pu effacer la force d'inspiration que le dramaturge allemand a représentée pour tous les professionnels et amateurs à la recherche d'un renouveau du théâtre politique dans la seconde moitié du XXe siècle. Aujourd'hui encore, nombre de dramaturges, de metteurs en scène et d'acteurs revendiquent cet héritage face à ce qu'ils considèrent comme les échecs du théâtre post-dramatique, liés à l'impasse esthétique et éthique à laquelle il a conduit.

Dans le travail de certaines compagnies, cet héritage irradie tout le champ de la création théâtrale, de l'écriture au jeu d'acteur, en passant par la scénographie, la musique et les systèmes de diffusion et de médiation au sein de la société. Toutefois, dans notre cas, l'influence qu'a eue Brecht sur les dramaturges du corpus se « limite » à ses théories sur l'écriture dramatique, c'est-à-dire à sa conception de l'engagement par le biais des thématiques abordées dans les pièces et des mécanismes de distanciation appliqués au texte dramatique.

Son influence sur les auteurs du « Réalisme social » et du « Théâtre Indépendant » espagnols n'en reste pas moins centrale, tant elle a été déterminante pour le renouveau du théâtre politique dans l'Espagne des années 1960 et 1970. Et ce malgré la concurrence des théories d'Antonin Artaud, dont l'héritage a trop fréquemment été renvoyé dos-à-dos avec celui du dramaturge allemand, empêchant bien souvent de cerner les hybridations multiples et complexes dont a témoigné le théâtre politique espagnol de ces années-là[571]. On doit d'ailleurs à Vicente Romero, un des auteurs du corpus, la tentative de réconcilier les deux héritages dans un entretien avec Jérôme Savary, au cours duquel il poussait le dramaturge franco-argentin à reconnaître cette double filiation : « Creo que de Brecht tenemos el sentido de la distanciaciñn, y la fragmentaciñn de la obra en "cuadros brechtianos", cada uno con su

[571] L'opposition systématique et binaire entre Brecht et Artaud est, selon nous, la source d'une opposition tout aussi simplificatrice entre les dramaturges du Realismo social et ceux issus du Teatro Independiente ou du Nuevo Teatro.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

filosofia… Y de Artaud tenemos la violencia y la desmesura, que es algo que a veces por razones políticas no ponía en sus obras, pero que tenía en su espíritu mismo »[572].

Un bref aperçu sur la production théorique et artistique des dramaturges du corpus rend compte de cette influence aussi déterminante que partagée. Outre l'intertextualité évidente développée par sa pièce *El circulito de tiza*, Alfonso Sastre a publié de nombreux articles sur Brecht dans la revue *Primer Acto*[573], articles ayant d'ailleurs largement contribué à la réception des théories brechtiennes en Espagne. Lauro Olmo est pour sa part l'auteur d'un hommage théâtral au dramaturge allemand intitulé *A lo hombres del futuro, yo, Bertolt Brecht*[574] et de l'adaptation de *El señor de Puntilla y su criado Matti* (1970). Au-delà de l'influence formelle du dramaturge allemand sur L. Olmo, ce dernier s'identifiait clairement à ses critiques de l'institution théâtrale et à ses velléités de renversement des valeurs bourgeoises : « Brecht es la demostración de que las revoluciones teatrales de hoy sólo se consiguen y se conseguirán desde un supuesto poético-dramático-popular »[575]. Vicente Romero, issu de la génération postérieure du Nuevo Teatro, témoigne lui aussi d'une influence brechtienne avec son œuvre *Raciofagía* dans laquelle ont été justement identifiées l'utilisation de la « narración brechtiana » et la forte intertextualité entretenue avec le drame *Asalto nocturno* d'A. Sastre[576], que César Oliva considère comme un exercice de style à partir des principes du théâtre épique[577].

Ces observations sont transposables au secteur théâtral catalan qui, à partir des années 1960, a constitué un terreau fertile pour l'expérimentation théâtrale en prise avec les préoccupations politiques progressistes. Le travail de divulgation mené par le collectif Gil Vicente et le Teatre Experimental Català au début des années 1960 a été prolongé par Ricard Salvat qui, à la tête de l'ADAG, a tenté de transmettre au public et à ses élèves sa vision d'un théâtre engagé. Selon Javier Huerta Calvo, en tant que traducteur et metteur en scène de nombreuses œuvres de Brecht, Ricard Salvat a eu « una importancia extraordinaria en la penetración de Brecht en España, así como la aplicación de sus teorías sobre el

[572]Vicente Romero, « Entrevista con Jérôme Savary », *Primer Acto*, n°159-160, 1973, p.63.
[573]« Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht », *Primer Acto,* n°13, 1960, p.11-16 ; « Teatro didáctico », n°13, 1960, p.37 ; « ¿Cómo era Bertolt Brecht? », n°46, 1963, p.16-18 ; « Del ensayo. Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia », n°61, 1965, p.4-5 ; « Alrededor de *El círculo de tiza*, de Brecht », n°64, 1965, p.29-30 ; « Un teatro salvaje », n°123-124, 1978, p.15-18.
[574]Pièce représentée en 1970 par la compagnie Fernán-Gómez au Teatro de Bellas Artes de Madrid, puis en 1972 au Teatro Infant Beatriz par la compagnie de Natalia Duarte et Antonio Iranzo.
[575]Antonio Nuñez, *loc. cit*., p.5.
[576]Gregorio Torres Nebrera et Víctor García Ruiz (Ed.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. VI, 1966-70, Madrid, Fundamentos, « Espiral Teatro », 2004, p.127.
[577]César Oliva, « Alfonso Sastre en la tragedia compleja (1961-1968) », *Primer Acto*, n°242, 1992, p.41.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

distanciamiento »[578]. Toujours en tant que directeur de l'EADAG, il a d'ailleurs participé au 3ème cycle « Cavall Fort » de théâtre pour enfants en 1967 avec la mise en scène de la version catalane de *El circulito de tiza* d'A. Sastre (*El petit cercle de guix*), pièce brechtienne par excellence. En 1972, sa deuxième tentative de collaboration avec le cycle « Cavall Fort » est avortée par l'interdiction par la censure de la représentation de la pièce *La presó de Lleida*[579], d'Avel.lì Artìs-Gener ("Tìsner").

Josep María Carandell, auteur de *La canço de les balances*, représentée lors du cycle « Cavall Fort » de 1974 et à qui l'on doit plusieurs textes théoriques sur le théâtre pour enfants a quant à lui fait part de son admiration pour le dramaturge allemand dans un article de *Primer Acto*[580]. La compagnie l'Oliba, dirigée par Francesc Nel.lo (Grup de Teatre Independent), où « tots estàvem enamorats de Bertold Brecht »[581], illustre elle aussi cette nette influence, qui s'est notamment traduite par l'adaptation de *La vie de Galilée* sous le titre *La terra es belluga*. On retrouve une intertextualité plus subtile dans la pièce *Cap cap pla cap el repla*, d'Alexandre Ballester, sous la forme d'un clin d'œil à la pièce *Têtes rondes et têtes pointues* lorsque le narrateur fait part de sa réflexion sur le processus de stigmatisation des « têtes plates » : « Per aquests els cap plans son els altres. I per aquells els cap plans son els altres. I qui son els cap plan? Potser siguin uns. Potser siguin els altres. Potser siguin tots a la vegada »[582]. Enfin, je me contenterai d'évoquer l'itinéraire de François Salvaing, auteur de l'adaptation du conte *El gran Claus i el petit Claus* pour la compagnie catalane « Jocs a la sorra », qui en 1968 allait jouer des pièces de Brecht dans les usines occupées de la région parisienne.

Si l'influence brechtienne est moins directement tangible et assumée chez Luis Matilla et Jorge Dìaz, elle n'en est pas moins identifiable. Xabier Lñpez Askasibar, dans son étude exhaustive de l'œuvre jeune public de Luis Matilla, soulignait la proximité qu'entretenait la

[578]Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega et Héctor Urzáiz Tortajada, *Teatro español [de la A a la Z],* Madrid, Espasa-Calpe, 2005, p.643.
[579]AGA 73/9912, dossier n°31/72. En réalité, la pièce a été autorisée, mais uniquement pour les plus de quatorze ans. Ce qui revenait, dans le cadre d'un festival dont l'âge du public oscillait entre 6 et 14 ans, à interdire la pièce de façon à peine détournée.
[580]Josep María Carandell, « *Un home es un home*, de Bertolt Brecht », Primer Acto, n°128, 1971, p.6-7. Brecht y est dépeint comme « un autor clásico que, por la seriedad y profundidad de sus obras, permite interpretaciones y adaptaciones válidas para el momento actual […] es algo más, mucho más de lo que algunos intérpretes y directores habían encontrado en sus textos ».
[581]Témoignage recueilli auprès de Jordi Bordas, membre de la compagnie et adaptateur de *La vie de Galilée* (courrier électronique daté du 05/04/2016).
[582]Alexandre Ballester, *Cap cap pla, cap el cap del repla*, manuscrit inédit consulté aux archives de l'AGA, 77/9912, dossier n°31/72.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pièce *Como reses* avec la dramaturgie de Bertolt Brecht[583]. Nous verrons que cette influence dépasse le seul cadre de la pièce pour adulte mentionnée puisque l'on retrouve de nombreux procédés dramatiques liés à la distanciation brechtienne dans le théâtre pour enfants de Luis Matilla. En ce qui concerne Jorge Dìaz, quoi que moins claire et assumée, l'influence de Brecht sur la dramaturgie des groupes indépendants chiliens du début des années 1960 (et notamment la compagnie Ictus qu'il fonda à la fin des années 1950[584]) prendra tout son sens à son arrivée en Espagne en 1965 à travers une dénonciation du présent de plus en plus prégnante dans ses pièces. Comme il le dit lui-même, « la reflexion sociopolítica es consecuencia de la nueva perspectiva que consigo al viajar a Espaða […] me alejo de la democracia burguesa chilena y vivo bajo una dictadura »[585]. Par ailleurs, le modèle itinérant et indépendant de sa compagnie le Teatro del Nuevo Mundo faisait écho aux critiques de Brecht à l'égard du système de mediation et de diffusion théâtrale du théâtre bourgeois citadin.

4.1.1. Le divertissement utile : comique et démystification

Si l'influence brechtienne n'est pas aussi évidente chez Luis Matilla et Jorge Díaz, ces deux auteurs n'ont néanmoins cessé d'insister, dans leurs quelques incursions théoriques, sur le ludisme transgressif qu'ils se sont efforcés de transmettre à travers leur théâtre pour enfants. Leurs pièces jeune public témoignent en effet d'une alliance entre rire, sarcasme et critique sociale, aspect qui renvoie directement à la pensée développée tout au long de l'*Organon*. Dans sa définition introductive, Brecht rappelle que le théâtre consiste « à produire des représentations vivantes d'évènements se déroulant entre les hommes et fournis soit par la tradition soit par l'imagination, *et à le faire pour amuser les gens* »[586]. Le divertissement, étroitement lié à l'amusement, est réparti selon lui entre les « plaisirs simples » et les « plaisirs composés ». Ces derniers sont centraux dans la pensée brechtienne puisque ce sont eux qui permettent de passer de l'amusement immédiat suscité par la

[583]Xabier López Askasibar, *Tocar el teatro con las manos o el teatro para niños de Luis Matilla*, Madrid, ASSITEJ-España, colección « Ensayo », 2008, p.44.
[584]En 1959, Jorge Díaz fonde avec Mónica Echeverría le Departamento de Teatro Infanil de la compagnie Ictus, qui mettra notamment en scène la pièce *El círculo encantado*, librement inspirée du *Cercle de craie caucasien* de Brecht.
[585]Eduardo Guerrero del Río (conversaciones con), *op. cit*., p.66.
[586]Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (traduction de Bernard Lortholary), *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p.355.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

représentation d'évènements scéniques à la mise en évidence des contradictions qu'impliquent les rapports humains représentés. Alfonso Sastre évoque de façon très claire ce cheminement en le transposant au théâtre jeune public dans ce qu'il intitulera son *Pequeñísimo órganon para el teatro y los niños* : « el teatro adulto sigue siendo una actividad lúdica *sui géneris*, sólo que en él se eleva la proporción de otros componentes: el filosñfico y el polìtico, especialmente. Pero parece estar claro que el "teatro infantil" no es otra cosa que el teatro de los mayores »[587]. Ce qui apparaît clairement, c'est qu'à l'instar du dramaturge allemand, Alfonso Sastre Ŕmais aussi les autres auteurs du corpus Ŕconsidère le divertissement ludique comme indissociable d'une portée politique résidant justement dans la contradiction entre le divertissement et le travail d'analyse du spectateur.

Après la première acception du terme « divertir », qui correspond à l'amusement et la récréation, les dictionnaires français et espagnols mentionnent le sens qui renvoie au fait de détourner l'attention, de faire diversion. Le dictionnaire de la RAE est encore plus précis dans sa troisième entrée : « dividir la atención del enemigo a otra o a otras partes para dividir y delibitar sus fuerzas ». Transposé à l'art dramatique, ces définitions rappellent deux conceptions antagoniques de l'utilité du divertissement au théâtre. Pour certains, la fonction de détournement remplie par la fiction théâtrale et sa représentation consiste en un éloignement de la réalité qui empêcherait de la discerner et d'agir sur elle. Au contraire, pour d'autres, le détournement divertissant constitue un point de départ pour déchiffrer la réalité sous un angle nouveau. La première conception équivaut à un théâtre de l'évasion, relayé par la dictature franquiste, qui extrait l'enfant de la réalité pour le cloisonner dans une sphère de la fantaisie autonome, acritique et *in*-signifiante. Si la seconde conception suppose elle aussi de sortir de la réalité quotidienne et routinière, c'est pour mieux revenir à elle à travers un regard renouvelé et distancié. Jesús Campos résume parfaitement cette opposition à travers la série d'interrogations suivante :

> Más que nunca, es aquí necesaria la pregunta, ¿teatro para qué? ¿Teatro para asumir la realidad o para evadirnos de la realidad? O lo que es lo mismo, ¿salir de nosotros para enfrentarnos a lo que somos o salir de nosotros para darnos la espalda? ¿Utilizar la ficción como herramienta de conocimiento o como argucia para el autoengaño?[588]

Nous le verrons, Jesús Campos et les autres auteurs du corpus ont cherché dans l'humour et l'amusement la façon d'ouvrir de nouvelles perspectives, de relativiser l'absolu et de déceler l'important dans le quotidien, « l'exception dans la règle ». J. Campos se réfère

[587]Alfonso Sastre, « El teatro y los niños (2) », *op. cit*., p.71.
[588]Jesús Campos, « Las reglas del juego », *Puertas del drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, n°14, primavera 2003, p.3.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'ailleurs en ces termes à la nature divertissante du fait théâtral, en jouant précisément sur le double sens du verbe « divertir » : « El teatro siempre es *divertido*, pues nos *divierte* de nuestra realidad, nos distrae de nuestros argumentos y nos vierte en los argumentos de la ficción »[589].

Tel qu'il est convoqué dans les pièces du corpus, le comique a la plupart du temps une fonction démystificatrice. Les formes de comiques utilisées par les dramaturges sont essentiellement celles de caractère, de geste et de langage. On y retrouve un usage traditionnel du registre comique qui puise dans les comédies de mœurs, dans lesquelles les comiques de caractère et de langage servaient à ébaucher la satire d'un groupe social ou de certains fonctionnements sociétaux. Toutefois, le maniement de ce registre par les auteurs étudiés vise une satire sociale qui aspire non seulement à provoquer le rire immédiat, mais aussi à dépasser le cadre trop bien délimité et canalisé de la représentation, à la différence du rire commun et bienveillant propre aux comédies de mœurs conventionnelles. Le rire recherché aspire aussi à rompre avec le comique infantilisant de la tradition théâtrale pour enfants, basé sur des situations et caractères ne pouvant être transposés à l'environnement social contemporain[590].

Les dramaturges reprennent à Brecht son comique inquiet, apte à démontrer « l'insuffisance de toute chose y compris de nous-mêmes »[591], dont il avait puisé les ressorts dans les spectacles « bas » du comique Karl Valentin parcourant les brasseries munichoises. Au sujet de Bertolt Brecht, Jean-Marie Valentin rappelle d'ailleurs que « le monde des brasseries fut son école, celle qui exige des mots qu'ils s'enchaînent selon la logique imperturbable de l'absurde, qui attend des gestes qu'ils impriment par leur stylisation un rythme à la représentation »[592]. Une telle remarque ne peut que nous évoquer les personnages et les espaces dramatiques exploités par Ramón del Valle-Inclán et plus tard par les dramaturges du réalisme social. Si les brasseries constituent un support dramatique idéal pour montrer la ségrégation urbaine et la marginalité sociale, elles sont en même temps

[589] *Ibid*.
[590] Le « gestus » correspond aux attitudes que les personnages adoptent les uns envers les autres. Pour Brecht, celui-ci doit être éminemment « social ». L'attitude humaine des personnages doit faire sens dans son rapport avec un contexte social et une situation référentielle donnés. La « gestualité » (proxémique, démarche, formes d'adresse…) doit renseigner sur l'individu et mettre au jour les relations de domination sociale entre personnages.
[591] Bertolt Brecht, *Nature et avenir du théâtre* (traduction de J-L Lebrave, J-P Lefebvre et J. Tailleur), dans *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p.58.
[592] Jean-Marie Valentin, *Minerve et les muses : essais de littérature allemande*, Paris, Presse de l'Université Pars-Sorbonne, 2007, p.440.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'espace propice à la tension entre le comique et le tragique. Lieux privilégiés de l'ébriété, elles ouvrent un éventail de possibilités comiques liées à la discontinuité et à l'incohérence dans l'action des personnages, venant renforcer le caractère grotesque des situations dramatiques. Aspects clairement identifiables dans *Bâal* et *La noce chez les petits bourgeois* de Brecht, dans *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, puis dans *La taberna fantástica* de Sastre, et que l'on retrouve fréquemment dans les pièces du corpus. Dans *El circulito de tiza*, Alfonso Sastre associe la marginalité sociale à l'espace de la brasserie à travers le personnage de la vendeuse de ballon (« Una peseta, niña / es mi pan : una barra / que como en la taberna / que para mí es mi casa »[593]). Dans son combat pour la justice sociale, elle est épaulée par le chiffonnier, homme dont les conditions misérables d'existence (il se présente comme homme de la « calle », la « carbonera », et du « vertedero ») n'altèrent pas le goût de la rime et de l'irrévérence face aux dominants. Dans *El hombre de las cien manos*, de Luis Matilla, l'ébriété s'avère être la caractéristique essentielle du personnage du narrateur, « borrachín empedernido »[594], pourtant en charge d'exposer l'aphasie du personnage principal, point de départ du conflit dramatique. Les trébuchements, les constantes hésitations et les incises inabouties conduisent à une articulation entre le rire lié à l'ébriété du narrateur et la gravité de la situation qu'il est censé exposer. La pièce *Pirueta y Voltereta*, de Jorge Dìaz, met quant à elle en scène le conflit entre l'irrévérencieux saltimbanque Voltereta, « rufián aficionado al vino » et le maire du village où il souhaite représenter son numéro. Ici aussi, actions inabouties, incapacités discursives et autres dérèglements physiologiques provoquent un rire qui, loin d'être particulièrement bienveillant, découvre la disharmonie, la conflictualité et les injustices du monde représenté. Dans *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, le personnage du miroir magique, malgré sa position de dominé entretenue par les ordres et imprécations de la reine, fait preuve d'une impertinence similaire. D'une part à travers les improvisations extra-linguistiques que suggèrent les didascalies (« cuando la reina no lo mira, Espejito mágico se permite alguna burla »[595]) et d'autre part à travers l'anachronisme langagier qui caractérise ses réponses défiantes envers la reine :

> REINA -. ¿[…] hay alguien en todos los pueblos y tierras del Reino que sea más hermosa que yo?

[593] Alfonso Sastre, *El circulito de tiza*, dans *Teatro para niños*, op. cit., p.43.
[594] Luis Matilla, *El hombre de las cien manos* (1967), Madrid, Escuelas profesionales Sagrado Corazón, « Bambalinas Teatro », 1973, p.17.
[595] Jesús Campos, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1978), [en ligne : http://www.cervantesvirtual.com/obra/blancanieves-y-los-siete-enanitos-gigantes--0/], p.6.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

ESPEJITO MÁGICO -. A montones.

REINA -. ¿Cómo dices?

ESPEJITO MAGICO -. Que a montones, que más guapas y hermosas que tú las hay a montones.

REINA -. Sí, seguro, se ve que está estropeado. Voy a probar otra vez. *(Amenazante.)* Espejito mágico, Espejito mágico. ¿Hay alguien en todo el mundo y sus contornos que sea más rica y poderosa que yo?

ESPEJITO MAGICO -. Mira, Reina, es que eres una pesada. ¡Me tienes de Espejito Mágico hasta la cornucopia! Te lo tengo dicho. Más guapas y más hermosas que tú las hay a montones. Aunque, eso sí, más ricas y poderosas, ninguna.[596]

Les interventions triviales et directes du miroir font se côtoyer différents niveaux de langue et mettent en relief, par le discours, les profonds clivages sociaux qui séparent dominants et dominés. Loin d'être gratuite, cette irruption comique d'un langage familier et du tutoiement vient semer le trouble et la confusion dans la société de l'univers fictionnel.

Dans certaines pièces du corpus, au comique du « bas » incarné par des personnages de déclassés faisant preuve d'une désinvolture certaine – animée ou non par l'ébriété – s'ajoute un « comique du bas corporel »[597]. Les allusions aux besoins de la chair, c'est-à-dire à la fois alimentaires, fécaux et sexuels, y témoignent d'une amplification de l'instinct animal et constituent en même temps la source d'un comique faisant écho au grotesque rabelaisien. L. Matilla, P. Enciso et L. Olmo sont les trois auteurs faisant un usage massif de ce procédé. Dans *El gigante*, en pleine célébration de la cérémonie d'inauguration de la statue commémorant la victoire sur « l'agresseur » (parabole de la répression et de la propagande de *posguerra*), les didascalies annoncent : « Se escucha el sonido del desagüe del retrete y cae solemnemente el palo descubriéndose el monumento »[598]. L'image scatologique déclenche ici une ridiculisation de la propagande élaborée par le maire et revêt un net caractère de démystification idéologique. L'insistance des protagonistes sur l'importance de l'élévation et la rectitude morale (symbolisées par l'imposante statue) perd son caractère sacré dès l'instant où elle est transférée à la réalité « basse » du prosaïsme corporel. Une volonté de choquer apparaît plus loin dans la pièce, à travers une didascalie décrivant le

[596] *Ibid*, p.6-7.
[597] Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970, p.88-91. Sur ce point, nous retiendrons davantage le chapitre consacré à « Rabelais et l'histoire du rire » plutôt que le chapitre éponyme « Le bas matériel et corporel chez Rabelais ». En effet, dans le premier chapitre, Bakhtine analyse plus précisément les liens entre rire et principe rabaissant et régénérateur de l'aspect corporel.
[598] Luis Matilla, *El gigante* (1968), Barcelona, Ediciones Don Bosco, « Edebé Teatro », 1985, p.19.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

héros en train d'uriner ostensiblement sur scène dos au public, geste provocateur par excellence dans le contexte censorial et scénique qui entourait le théâtre jeune public dans l'Espagne des années 1960[599]. On retrouve un procédé similaire dans *Juguemos a las verdades*, pièce du même auteur dans laquelle il déconstruit les stéréotypes des genres et prône une éducation aux accents libertaires et dépourvue de tabous[600]. La didascalie marquant l'apparition scénique des deux personnages principaux est révélatrice de la portée démystificatrice du grotesque corporel :

> La superficie que ocultaba las figuras asciende para descubrir a una grotesca pareja de niños con grandes pelucas de lana rubia y pelirroja, respectivamente, que visten unas mallas color carne que simularan su desnudez. Incluso el que represente el papel de chico lucirá un divertido sexo de trapo.[601]

Si cette représentation comique de la nudité n'aspire pas à une démystification du pouvoir politique (à la différence de l'allusion scatologique dans *El gigante*), elle contribue en revanche à bousculer la représentation du corps dans le théâtre jeune public et les discours encadrant l'éducation sexuelle dans l'Espagne d'alors.

Assez récurrente dans l'œuvre pour enfants de P. Enciso et L. Olmo, l'élément scatologique n'y joue cependant pas un róle métaphorique aussi clair que dans les pièces de L. Matilla. Dans *El león engañado*, le personnage de Gatina avertit le lion : « No comáis loro estofado ; os…,os darìa cagalerita ». Dans *La maquinita que no quería pitar*, Nachito prononce à deux reprise ce refrain : « La señora Nacha / tiene el culito / mucho más negro / que una cucaracha »[602]. Censurée par les censeurs franquistes, cette chanson n'a pas été réintégrée à la réédition de la pièce en 1987, tout comme des allusions très détournées à l'activité procréatrice du couple d'ânes dans *El león engañado* : « Loristo .- ~~Se pasaban los días haciendo burradas~~ y tuvieron montones de burritos […] Burrote .- ~~Buscaré otra burra para hacer más burradas~~ »[603]. Dans *Asamblea General*, des mêmes auteurs, la gestuelle du lion tyran (« se acuclilla, como si fuera a hacer de cuerpo y, acto seguido, hace que tira la

[599] *Ibid*, p.35 : « El héroe, mientras espera, mimará la acción de orinar en dirección contraria a los espectadores ».
[600] Luis Matilla, *Juguemos a las verdades* (1977), inédit, manuscrit consulté aux archives de l'AGA : 73/10208, pochette n°348/77.
[601] *Ibid*, p.5.
[602] Pilar Enciso et Lauro Olmo, *La maquinita que no quería pitar* (1960), manuscrit original conservé à l'AGA : 73/9333, pochette n°156/60, p.4 et 14 du manuscrit.
[603] Pilar Enciso et Lauro Olmo, *El león engañado* (*Más vale maña que fuerza*, 1954), manuscrit conservé à l'AGA : 73/9118, pochette n°235/54, p.7.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

cadena », avant de dire « No vaya a ser que huela ») avait choqué un des premiers specialistes espagnols du théâtre jeunesse[604].

Jorge Díaz joue lui aussi avec une allusion corporelle suggestive à la fin de *El payaso Rascatripa*, lorsque le personnage de Don Etcétera (« el amo de todo lo que abarca con su vista ») se voit obligé de pondre et de couver ses œufs, châtiment infligé par la poule Mechita afin de lui faire ressentir à son tour la douleur de l'exploitation.

Aux tabous qui couvraient le théâtre jeune public franquiste, ces auteurs opposent un comique fécal et sexuel, un appétit et une soif inextinguibles qui démystifient le corps des dominants par le rire ou font apparaître une audace subversive de la part des dominés. À l'instar de Rabelais, Baudelaire et Brecht, les auteurs du corpus appréhendent le rire comme une force anti-sociale, satirique et progressiste. Comme le souligne Arne Kjell Haugen, il est nécessaire d'analyser le comique à l'aune d'un certain relativisme historique :

> La situation historique de Baudelaire [et davantage encore celle de Brecht et des auteurs du corpus] est radicalement différente de celle d'un Rabelais qui pouvait, en s'appuyant sur les traditions populaires et carnavalesques du Moyen-âge, diriger le rire contre la déraison dominante – féodale et cléricale. Depuis ces temps-là, la bourgeoisie (et « la raison bourgeoise ») avaient détrôné les grands seigneurs de la féodalité et institué leur propre hégémonie. [605]

Propices au *fou rire*, les extravagances et maladresses des personnages ivres ou irrévérencieux, contraires à la prudence et à la modération, renvoient à la folie, « ce geste de coupure, cette distance prise, ce vide instauré entre la raison et ce qui n'est pas elle »[606]. Les comiques de situation et de caractère convoqués par les auteurs étudiés se rapprocheraient du comique *absolu* théorisé par Baudelaire : à la différence du comique *significatif*, qui implique un écart raisonné vis-à-vis d'une norme, le comique *absolu*, semblable au grotesque, ne peut être saisi qu'intuitivement dans la mesure où il libère la nature et est dépourvu de lien avec une norme quelconque. Toutefois, dans les pièces analysées, l'irrévérence et l'ébriété des personnages s'avèrent indissociables de l'aspect critique ou parodique qu'ils incarnent vis-à-vis d'une norme sociologique ou politique donnée. Aspect qui passe par une prise de distance indissociable du rire suscité. Même lorsque l'allusion scatologique ou grivoise ne dénonce pas directement le rabaissement animal de l'exploiteur,

[604]Juan Cervera, *Historia crítica…*, op. cit. : le chercheur espagnol y qualifie cette allusion de « mal gusto », p.447.
[605]Arne Kjell Haugen, « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, vol.72, n°4, « Matière de poésie », 1986, p.16.
[606]Michel Foucault, *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Union Générale d'Editions, coll. « Le Monde en 10-18 », 1961, p..8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

elle a pour fonction de rompre l'illusion scénique par la violation de la règle sociale qu'est la pudeur. Comme le suggère Baudelaire au sujet de Hoffmann, il serait plus approprié de voir dans les procédés comiques analysés chez les auteurs du corpus « le mélange involontaire, et quelquefois très volontaire, d'une certaine dose de comique significatif avec le comique le plus absolu »[607]. Ils semblent alors dépasser la frontière établie par Mikhaïl Bakhtine entre l'humour comme expression de l'angoisse (proche du comique significatif) et l'humour libérateur du grotesque (proche du rire absolu). L'importance de l'aspect corporel, de l'ivresse, de la gaieté, et du « vertige de l'hyperbole »[608], autrement dit d'un rire immédiat, ne doit pas estomper l'inquiétude que révèle le rire chez les dramaturges étudiés. Il est toujours appréhendé depuis le geste créateur comme tentative d'affront à la morale et à la norme sociale dominante dans le contexte de création des œuvres.

Dans les pièces du corpus, la satire sociale revêt une dimension d'autant plus politique lorsqu'elle est mise en perspective avec l'engagement des dramaturges vis-à-vis de leur société contemporaine. En cela, le parallèle établi plus haut avec le comique rabelaisien tel qu'il a été étudié par M. Bakhtine représente certaines limites. Les pièces étudiées ne se veulent pas une forme d'exutoire éphémère, de libération momentanée rendant malgré elles supportables les différentes sources de domination quotidiennes et permanentes. La posture de ces auteurs engagés fait de la satire non pas une forme de résignation ou de « dégagement », mais une forme de protestation et de conscientisation du jeune spectateur. Des quelques cas étudiés se dégage une forme de politisation du grotesque, dont le caractère subversif s'est réalisé parallèlement à la croissante répression de la folie par la rationalité civilisatrice des sociétés industrialisées, comme l'a décrit Michel Foucault. Eu égard à ces évolutions, la démesure comique, aussi *absolue* soit-elle, se serait érigée à partir de la fin du XIXème siècle en une forme de contestation sous-jacente de la répression et de la domination inhérentes aux sociétés industrialisées.

C'est là tout l'intérêt de l'apport du comique brechtien au théâtre jeune public des auteurs étudiés : le rire immédiat provoqué par les éléments grotesques s'y déploie jusqu'à glisser vers un rire teinté d'amertume, elle-même nourrie par un contexte sociopolitique soutenant une vision tragique de la domination sociale. Les procédés comiques s'ouvrent alors à une pluralité des lectures, à une adaptation aux différents degrés de capacité

[607]Cité dans : Robert Laffont et Valentino Bompiani, *Le nouveau dictionnaire des auteurs*, t. II, G-M, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993, p. 1471.
[608]*Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

herméneutique chez des récepteurs de caractéristiques sociologiques, culturelles et générationnelles différentes.

4.1.2. Rôle du narrateur

La conception brechtienne du comique comme élément critique de distanciation implique l'étude des personnages de narrateurs, de présentateurs ou autres bonimenteurs, tant ils incarnent un pas de côté comique et irrévérencieux vis-à-vis de l'action et des personnages dans les pièces étudiées. La présence de narrateurs pourrait s'expliquer par les liens intertextuels que tisse le théâtre jeune public avec l'univers du conte. D'ailleurs, l'usage de l'instance narrative n'a pas été l'apanage des auteurs « critiques » puisqu'on le retrouve aussi de manière très récurrente dans le théâtre institutionnel de la même époque[609]. Toutefois, force est de constater que, dans le corpus isolé, même les pièces n'entretenant aucun lien avec la forme du conte ont recours à un narrateur commentant l'action dramatique[610]. En outre, à l'inverse du théâtre institutionnel, qui voyait dans la figure du narrateur une forme d'allégeance à l'orthodoxie littéraire à destination de l'enfance, les instances narratives des pièces étudiées servent bien souvent à tourner en ridicule la figure du narrateur issue des contes traditionnels.

Quoi qu'en disent certains spécialistes[611], la figure du narrateur est une caractéristique aussi bien de la parabole didactique que du théâtre épique brechtiens. Certes, il faut entendre par *narrateur* non pas exclusivement un personnage forcément extérieur à l'univers fictionnel, mais plutôt une instance médiatrice, incarnée ou non par un personnage du drame et insérée ou non dans le dialogue. Cette instance vise à marquer une prise de distance du personnage par rapport au drame, mais aussi une prise de distance de l'acteur par rapport à son personnage, tout en induisant le public à faire la même chose. Dans la dramaturgie brechtienne, cette fonction se trouve relayée par les chansons, les chœurs et les pancartes ou

[609]La compagnie « Los Títeres » et le « Teatro municipal infantil » de Madrid y ont recours dans plusieurs pièces.
[610]Seules quatre pièces du corpus n'ont pas recours à ce procédé : *La presó de Lleida, El torito negro, Juguetes en la frontera* et *El raterillo*
[611]Matthijs Engelberts, *Défis du récit scénique : formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001, p.38. Selon le chercheur néerlandais, « force est de constater qu'il y a peu de récits en tant que tels dans le théâtre de Brecht, peu de narrateurs racontant une suite d'évènements ».

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

autres modalités d'affichage présentes sur scène. Hormis le tableau noir dans *El circulito de tiza* d'A. Sastre, aucun affichage scénique n'est à rescenser dans les pièces du corpus. En revanche, tous les dramaturges font un usage massif de chansons, interprétées individuellement ou collectivement, visant à commenter l'action dramatique.

On dénombre différentes formes d'instances narratives au sein des œuvres. Intervenant dans des prologues ou interrompant l'action dans son déroulement, elles ont pour point commun l'introduction d'une distance entre le récepteur et l'objet dramatique. Certaines pièces mettent en scène un narrateur clairement identifié, s'adressant directement au public et encadrant l'action représentée (*Blancanieves y los siete enanitos gigantes, El hombre de las cien manos, La comedia de la guerra, La canço de les balances*). Extérieur à l'action, le narrateur remplit alors une fonction explicative, ou référentielle, en informant les spectateurs sur les évènements hors-scène nécessaires à la bonne compréhension de l'action dramatique.

Toutefois, dans de nombreux cas l'instance narrative apporte un commentaire de la fable qui prime parfois sur l'action et ne se cantonne pas à un rôle strictement informatif. Dans l'adaptation de *La comedia de la guerra* par la compagnie indépendante l'Oliba[612], le rôle de narrateur est porté par la figure de Carlo Goldoni lui-même. Celui-ci intervient en prologue et en épilogue, dans une adresse directe au public et à mi-chemin entre l'univers fictionnel et le monde des spectateurs. Cet encadrement de la représentation par le narrateur fait écho au schéma classique de la structure du conte. D'ailleurs saluée par un des censeurs, la tirade prononcée par Goldoni contient une dénonciation de la guerre empreinte d'un didactisme infantilisant qui contraste avec les interventions de Goldoni/narrateur tout au long de la pièce. En effet, ce qui attire notre attention dans la construction du narrateur n'est pas son rôle cadre (discours prologal et épilogal) mais la trouvaille dramaturgique qui consiste à lui faire interrompre de façon spontanée les dialogues des autres personnages au cours de la représentation. Alors que le général Brighella venu recruter les paysans d'un village est en train de lire l'ordre de réquisition, Goldoni, entre deux phrases du militaire, glisse au public : « Ara, els promet l'or i el moro. Escolteu… »[613]. Ou encore, lorsque le même général promet un salaire à vie aux nouvelles recrues, Goldoni, par une intervention courte et incisive, vient démasquer la manipulation que renferme cet enrôlement :

[612] Adaptation de l'œuvre *La comedia de la guerra* de Carlo Goldoni par Francesc Nel.lo et Alfredo Luchetti de la compagnie l'Oliba, représentée au mois de mars 1968 au Teatro Romea de Barcelone.
[613] Francesc Nel.lo et Alfredo Lucchetti (adap.), *La comedia de la guerra* (Carlo Goldoni), 1968, livret conservé à l'AGA, boîte 73/9640, dossier n°67/68.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

BRIGHELLA -. I en cas de victoria, gaudireu de la meitat de la paga per tota la resta de la vostra vida…

GOLDONI -. Si tornen…![614]

Ces interventions contrastent avec celles du prologue et de l'épilogue – qui décrivent la guerre comme un mal transcendant, isolé de toute détermination philosophique et de tout mécanisme de domination – dans la mesure où elles sont chargées d'un fort contenu critique et démystificateur qui favorise la distanciation. Le regard de Goldoni aide l'enfant à déchiffrer les discours mystifiants de la hiérarchie militaire afin que le jugement et l'incrédulité du spectateur puisse intervenir entre les interventions de Brighella et de ses collaborateurs. En somme, il empêche « d'inviter le public à se jeter dans la fable comme dans un fleuve pour s'y laisser entraîner de-ci, de-là à la dérive »[615].

Dans *La cançó de balances*, écrite par Josep Maria Carandell et mise en scène par Armonía Rodríguez en 1974 au théâtre Romea de Barcelone, la fonction narrative incombe à un couple de valets – Perico et August – qui porte une dimension comique. Les situations clownesques qu'ils jouent ne sont cependant pas anodines sur le plan de la distanciation critique que l'auteur cherche à mettre en place. Dans le prologue et l'épilogue qu'ils ont à leur charge, les deux serviteurs mettent le jeune spectateur sur la piste de la transposition vers leur univers référentiel des mécanismes de domination opérant dans la fiction :

AUGUST -. El que passa en aquesta història imaginària, no és el que ens passa ara.

PERICO -. Bé, bé. Quan acabi l'obra et sabré dir si el que passa en aquesta història s'assembla o no al que ens passa a la nostra vida, ara.

AUGUST -. Però, com vols que s'hi assembli?

PERICO -. Perquè a mi sempre em toca obeir.[616]

Comme les narrateurs des autres pièces mentionnées, les deux personnages se situent sur une limite à la fois spatiale (le bord de scène) et temporelle (le prologue et l'épilogue). Ils jouent sur l'indétermination entre leur inscription dans l'univers fictionnel – celui du drame – et leur inscription dans le monde réel – celui de la salle et des spectateurs –. Dans le prologue ils opposent le *hic et nunc* de leur vie avec le cadre spatio-temporel de l'histoire représentée, alors même qu'ils interagiront avec les autres personnages plus loin dans la

[614] *Ibid*.
[615] Bertold Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p.379.
[616] Josep Maria Carandell, *La cançó de les balances* (1974), livret conservé à l'AGA, boîte 73/10074, n°89/74, p.2.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pièce. Dans le débat qui oppose August à Perico, l'autonomie du drame vis-à-vis de la réalité est remise en cause. C'est précisément la prise de conscience d'une situation de domination qui incite Perico à établir un transfert entre les évènements scéniques et ses supposées conditions réelles d'existence (« Perque a mi sempre em toca obeir »). Si la condition de subalterne et d'exploité à laquelle il fait référence dans le prologue semble circonscrite à sa « vie réelle », autonome par rapport au drame, la situation de domination est reproduite au sein de la fiction scénique lorsqu'il entre en relation avec les personnages : lorsque le narrateur (Perico) exprime ses doutes concernant la promesse d'amélioration du niveau de vie des paysans faite par la duchesse, celle-ci le réprimande en le tutoyant et en lui portant physiquement atteinte : « (Estira a Perico les orelles) Què vols dir tu, eh? »[617]. À la fin de la pièce, August, patron de Perico, soutient que le monde actuel a évolué et ne connait plus les inégalités propres au système féodal de l'univers fictionnel, puisque Perico, à l'inverse des serfs de la fiction, sait compter et habite une maison qui n'a rien à voir avec les baraques de fortune des pauvres paysans de la pièce. Or, Perico lui rétorque :

> PERICO : Tot ha canviat, dius, però falta un detall. Un detallet (mira el rellotje)
>
> […] No recordes el que m'has dit quan venìem en l'autobús?
>
> AUGUST: No, no ho recordo.
>
> PERICO: Tens mala memòria.
>
> AUGUST: La tinc excel.lent. Però acaba ja d'una vegada, que la gent està esperant.
>
> PERICO: Doncs m'has dit que a les vuit…
>
> AUGUST: (Amb ansietat) Què…?
>
> PERICO : Que a les vuit començava el teu tom al treball…[618]

Dans certaines pièces, les narrateurs portent un discours méta-historique explicite qui les engage non seulement vis-à-vis de l'histoire fictionnelle, mais aussi vis-à-vis des différents processus de construction de l'histoire officielle. Une fois de plus, l'ambigüité de ce personnage situé aux confins de l'univers fictionnel et du monde réel lui permet d'être l'embrayeur d'une réflexion dont on ne sait jamais vraiment si elle est méta-fictionnelle, méta-historique ou les deux à la fois. Dans son intervention au début de *Cap cap pla, cap el cap del repla*, Lluis (le narrateur) introduit l'action en ces termes : « Ara anem contar la

[617] *Ibid*, p.7.
[618] *Ibid*, p.39.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

nostra història. Ja sabeu que història és la narració del fets que no han succeit amagant els fets que varen succei**…** »[619]. Plus loin dans la pièce, il fait allusion à la construction du discours officiel sur l'Histoire : « La realitat i la veritat son remplaçades pels desitjos somniats i pel condicionament conseguit per la tècnica de l'anunciant i, sens dubte, es manega la gent tal com es mereix com un ramat de bens. I l'esprit censor i restringidor que domina la cultura de la societat »[620].

Dans *El gigante*, de Luis Matilla, le narrateur (joué par le personnage du « pregonero ») s'insurge contre la falsification du discours historique par les autorités du village. En réponse à l'alguazil qui tente de lui rappeler que les autorités ont le monopole de l'écriture de l'Histoire, le narrateur répond : « (*a los espectadores en voz baja con gesto de complicidad*). A lo mejor un día la escribimos también nosotros, porque, a veces, las cosas… cambian »[621]. Comme dans *La comedia de la guerra* et *Cap cap pla…*, le narrateur propose un discours alternatif, dissident par rapport à la version officielle de l'Histoire (aussi bien celle des autorités politiques et militaires que des élites économiques dans le contexte fictionnel) et incite clairement le spectateur à adopter cette même posture critique. La profonde irrévérence et la mise au défi qui accompagnent ces prises de position face aux autres personnages déplacent l'enjeu de la fable et subvertissent la force symbolique du narrateur de conte. Dans les exemples analysés, l'instance narrative apparaît comme un espace donnant la liberté de critiquer l'action plutôt que de s'identifier à elle. Se dégagent alors les implications philosophiques et politiques d'un tel procédé. Loin de constituer une allégeance à l'instance fondamentale de la structure du conte, ces pièces font un usage bien particulier du narrateur, qui représente d'ailleurs un des supports privilégiés par les auteurs pour parodier et subvertir les contes traditionnels et leur mode de transmission morale.[622]

L'instance narrative représente aussi un enjeu pour résoudre la tension entre le texte et la représentation à venir. Liée depuis l'Antiquité au registre épique, et même si on lui trouve aujourd'hui quelque fonction similaire à celle du chœur antique, la figure du narrateur s'est toujours opposée, avant l'arrivée de Brecht, au registre dramatique. Avant de constituer un simple signe d'allégeance à la dramaturgie brechtienne, il semble que le recours à l'instance narrative par les auteurs du corpus émane d'une nécessité dramaturgique autonome. On l'a

[619] Alejandro Ballester, *Cap cap pla, cap el cap del repla* (1972), livret conservé à l'AGA, boîte 73/9912, dossier n°31/72.
[620] *Ibid*.
[621] Luis Matilla, *El Gigante*, op. cit., p.11.
[622] Voir infra, « De l'usage des contes », p.321-332.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

vu, le narrateur concentre en lui une forte dimension critique, aussi bien vis-à-vis de l'histoire représentée que de la forme du conte traditionnel.

Dans certains textes du corpus, l'instance narrative participe à la mise en abyme théâtrale en se mêlant à la figure du metteur en scène dans l'univers fictionnel. C'est le procédé retenu par J. Díaz dans ses deux pièces *Algo para contar en Navidad* et *La barraca de Jipijapa*. Dans la première, le personnage du metteur en scène (« director ») remplit aussi la fonction narrative. Il introduit l'action par un discours descriptif (« DIRECTOR -. Mira, Moña te voy a contar mi función porque no es mía sino de todos desde hace siglos. Es una historia de gente pobre que pasñ hace tiempo […] »[623]) qui s'estompe peu à peu pour laisser place aux mouvements scéniques et à l'accompagnement sonore pris en charge par les didascalies. Si le metteur en scène s'affirme comme narrateur, il cherche constamment à mettre le présent de la représentation sur le devant de la scène. Il se présente comme un conteur qui improvise une version bien à lui de la liturgie de Noël. Le glissement de l'instance narrative vers une action scénique indépendante symbolise l'autonomisation du drame vis-à-vis de la narration. En outre, le personnage du metteur en scène/narrateur attire constamment l'attention du spectateur sur la procédure de fabrication du spectacle théâtral en mettant à nu les failles de la représentation : allusion à l'élaboration des lumières, apostrophe adressées à la régie. Ce type de rupture au cours de la pièce contribue à déréaliser la représentation et à empêcher l'illusion. En mettant la lumière sur la fabrication des apparences scéniques et sociales, le narrateur se dénonce lui-même en tant que producteur de discours. Finalement, le personnage déconstruit autant le processus de narration que celui de mise en scène. S'il dénonce la mystification inhérente au narrateur des contes traditionnels (« cuentos de curas para los críos de las buenas familias »[624]), il ne perd pas une occasion de dévoiler l'illusion de la « funcioncita de cartón piedra engañabobos »[625] pour laquelle il a été engagé. L'élaboration du spectacle est présentée comme une mascarade[626] au même titre que la

[623] Jorge Díaz, *Algo para contar en Navidad* (1973), livret conservé à l'AGA, boîte 73/10065, dossier n°624/73.
[624] *Ibid*.
[625] *Ibid*.
[626] La pièce s'ouvre sur les indications scéniques suivantes : « […] al llegar el público encontrará las cortinas (si las hay) abiertas y un gran desorden en todas partes. El aspecto es el de un escenario sin terminar el día del ensayo general […] cunde el nerviosismo y reina la improvisación. Se ensayan luces, se escuchan voces y gritos. Antes de empezar Ŕy mientras la gente va entrando y sentándose- cruzan de un lado a otro muchachos de buena voluntad llevando escaleras, botes de pintura y trozos de tela. Se trata, en todo caso, de una representación de una compañía de escasos recursos Ŕpuede ser el conjunto de aficionados del pueblo- los elementos usados son pocos y pobres y la gente que colabora son pocos y torpes ». La scène finale est interrompue par le cri d'un régisseur se félicitant d'avoir réparé le court-circuit qui empêchait le changement d'éclairage : « *Una voz* : Arreglé el cortocircuito. Y con el ultimo alambrito que me quedaba!... »

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

transmission de valeurs par les discours mystifiants des institutions religieuse et militaire.[627] Une fois de plus, le discours méta-théâtral se fond avec un discours sur la transmission idéologique de l'Histoire et des valeurs qui l'accompagnent.

Dans *La barraca de Jipijapa*, Bagatela et Coladilla, deux personnages de marionnettistes, installent les décors à la vue du public et prennent en charge la fonction narrative pour introduire la représentation dans la représentation. Ce couple de personnages permet une mise en abyme puisque l'histoire qu'ils représentent avec leurs marionnettes se superpose à leurs propres aventures, au cours desquelles ils seront poursuivis par les autorités municipales qui cherchent à bannir les saltimbanques de l'espace public. La narration est elle-même mise en scène, et son univers fictionnel primera petit à petit sur l'univers fictionnel des deux histoires représentées par les marionnettistes (*La tierra de Jauja* et *El médico fingido*). La mise en scène de l'instance narrative n'est plus qu'un prétexte pour sceller l'autonomie du drame vis-à-vis de la structure des contes mis en abyme.

De la même façon, dans *El pincel mágico* (Armando López Salinas) et *El hombre de las cien manos* (Luis Matilla) le personnage du narrateur prend en charge la mise en place des décors à la vue du public. Comme dans *Algo para contar en Navidad*, ce procédé répond à la volonté de rupture de l'illusion théâtrale par le dévoilement de la régie. Dans *El hombre de las cien manos*, le décalage entre les annonces du narrateur et les décors censés les accompagner mettent en avant les dysfonctionnements de la représentation (« *Presentador* -. […] ¡Otra confusión! Es la última vez que acepto un trabajo como éste. ¿Dónde me habrán metido el monte? (De nuevo consulta sus papeles) […] »). Ceux-ci sont partiellement résolus par le narrateur lui-même qui sort de scène et revient avec un décor de substitution dont la simplicité et la stricte fonction informative (« un poste indicador formado por troncos de árboles y en el que se lee Monteverde ») ne sont pas sans rappeler les affichages scéniques brechtiens. L'aspect comique qui accompagne cette mise en place des décors à la vue du public accentue la démystification recherchée par l'auteur.

Dans *El pincel mágico*, l'installation de certains décors par le narrateur vient contrarier l'irrationalité dans la résolution du conflit qui oppose le jeune Me Liang au propriétaire terrien Mu (Me Liang acquiert un pinceau ayant le pouvoir de rendre réel ce qu'il dessine, il

[627] L'irrévérence du personnage du narrateur/metteur en scène à l'égard de l'institution religieuse et de la hiérarchie militaire a été estompée puisque les censeurs ont supprimé de nombreux blasphèmes ainsi que la ridiculisation de la musique militaire et la diffusion de sons de mitraillettes dans la scène finale.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

donne alors vie à une mer déchaînée sur laquelle le tyran périra avec ses sbires). Si, en apparence, l'auteur se laisse aller à une résolution magique propre aux contes traditionnels, le narrateur dévoile le principe de l'illusion scénique censé traduire scéniquement cet effet magique : il apporte le décor à la vue des spectateurs et agite lui-même la mer en carton où sombrera l'embarcation du tyran Mu. (« el cartón simula el mar, lo coloca en el centro del escenario y se retira » […] « barco de papel montado en una plataforma con ruedas ; lo arrastra mediante una cuerda. Lo coloca detrás del cartón que simula el mar »[628]). À la fois narrateur et adjuvant, il intervient tout au long de la pièce dans un registre propre au conte traditionnel : il récapitule l'action représentée et apporte la solution magique au jeune Me Liang en déposant à son chevet le pinceau magique. Loin d'être anodin, le dévoilement de l'illusion scénique par le narrateur permet une lecture moins univoque que celle instillée par le conte original. En insistant sur la faisabilité scénique, physique et matérielle du renversement de pouvoir, la résolution de l'intrigue ne se concentre plus exclusivement dans le pouvoir magique du pinceau, mais plutót dans la prise de conscience de l'enfant. Ce dernier prend conscience de son pouvoir et opte pour l'insoumission. Dans un premier temps soumis aux désirs du tyran, le jeune Me Liang refuse ensuite de peindre pour lui. Enfin, il franchit l'étape suivante qui consiste à peindre contre lui et à mettre un terme à la domination par l'acte insurrectionnel dans lequel le pinceau peut alors être perçu comme métaphore du pouvoir du peuple ou encore comme une réflexion méta-théâtrale sur la force subversive de l'art dramatique.

Le texte du conte chinois est préservé, mais avec le procédé d'animation des décors à la vue du public par le narrateur, la réalité scénique n'est plus immuable aux yeux du spectateur, l'accent est mis sur la convention théâtrale. Par le biais d'un travail sur l'instance narrative, la théâtralisation du conte transforme le mode de résolution de l'intrigue et pose les conditions nécessaires à une possible distanciation et à une transposition critique de la transformation du monde représentée.

[628] Armando López Salinas, *El pincel mágico*, Madrid, Anaya, « Girasol Teatro », 1965, p.28.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

4.1.3. Fables et dénonciation du présent

C'est précisément cette fonction transformatrice que retient Brecht quand il développe sa pensée sur le rôle de la fable. Composante essentielle de sa dramaturgie, il la définit comme un ensemble de « processus arrangés de manière à exprimer les idées qu'a l'inventeur de la fable sur la vie des hommes en société »[629]. En prenant appui sur le monde réel, le propos n'est pas de présenter une histoire telle qu'elle a eu lieu, mais de mettre en scène les questionnements et les doutes des personnages dans une situation donnée. Le réalisme n'est pas à chercher dans un éventuel mimétisme rigoureux vis-à-vis du monde réel, mais dans la reproduction de mécanismes opérant au sein des rapports humains[630]. Par ailleurs, la reproduction de la réalité par la fable ne doit pas uniquement conduire à une posture critique chez le spectateur, elle doit en dernière instance aboutir à une volonté affirmée de transformation du réel. Tel un modèle opératoire, ce théâtre donne une *image* de la vie sociale qui, parce qu'elle montre les mécanismes de domination et d'oppression, incite à sa transformation. La fable revêt alors une utilité sociale en dévoilant les rapports dialectiques de la société réceptrice. Face à la culture du divertissement propagée par l'institution théâtrale franquiste et le théâtre commercial des années soixante, les dramaturges du corpus ont cherché à redonner au théâtre jeune public la portée de la fable brechtienne, théâtre de dénonciation du présent qui revenait à la notion d'engagement. Il s'agissait, le plus souvent par le truchement de paraboles ou autres transpositions métaphoriques, de proposer aux enfants une explication de la société dans laquelle ils vivaient et de les inciter à en désirer une autre.

Il peut sembler compliqué de discerner une commune dénonciation du présent dans toutes ces pièces, tant les cadres spatio-temporels et les régimes de représentation s'avèrent hétérogènes. Certaines mettent en scène un espace imaginaire, voire merveilleux, qui puise dans l'univers du conte (*El pincel mágico, El rey malo, Blancanieves y los siete enanitos gigantes*) ou des fabliers classiques (*Asamblea General, El león engañado, Serapio y Yerbabuena*). D'autres s'inscrivent dans un espace réaliste mais sans indices spatio-temporels précis, et parsemé d'évènements ou de personnages invraisemblables (*El Gigante, El Hombre cien manos, El Torito negro, La Barraca de Jipijapa, Pirueta y Voltereta, El*

[629] Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre*, op. cit., p.387.
[630] Pour Brecht, « l'objet de la représentation est donc un réseau de relations sociales entre des hommes. Une telle représentation est inhabituelle, on ne pourra la comprendre si on ne la saisit pas dans ce qu'elle a d'inaccoutumée », dans *Ecrits sur le théâtre*, op. cit., p.307.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Gran Claus i el Petit Claus, Juguetes en la frontera). Enfin, plusieurs pièces ont clairement pour cadre la société médiévale ou de la Renaissance (*La cançó de les balances, La preso de Lleida, La terra es belluga*), tandis que d'autres mettent en scène la société contemporaine du moment de l'écriture (*Historia de una muñeca abandonada, Juguemos a las verdades, El niño que tenía miedo, La ciudad que tenía la cara sucia*). Dans certaines pieces au cadre spatio-temporel indéterminé, on assiste à un surgissement soudain de l'actualité. C'est le cas de l'émission de radio faisant référence à des conflits armés contemporains dans *El soldado que escapó de la Guerra*, ou de la référence au maire du village accueillant la representation dans *La ciudad que tenía la cara sucia*. Malgré ces écarts entre une inactualité la plus totale et l'insertion de l'action dans l'environnement immédiat du spectateur, il semble possible d'affirmer que les thèmes fondamentaux de chacune des pièces du corpus renvoient à une préoccupation commune définie par la mise en évidence des contradictions et conflits au sein de la société espagnole d'alors. Tous ces textes dramatiques, en empruntant à la parabole, créent les conditions préalables à une transposition symbolique qui permet au récepteur de penser d'une manière singulière, plus enfantine, les forces dialectiques du réel. Comme l'énonce Jean-Pierre Sarrazac :

> Emprunter le détour de la parabole, c'est en effet choisir une voie simple, naïve, enfantine mais qui va permettre à l'auteur – toujours grâce au regard étranger – d'aborder de façon neuve, au moins en apparence innocente, une question des plus ardues et des plus complexes – et des plus abstraites aussi – d'ordre intellectuel, moral, religieux, métaphysique ou politique.[631]

Dans la parabole, le biais de la comparaison permet au dramaturge d'attaquer la question de façon « enfantine » et ludique. L'horizon de réception recherché (l'enfant) conduit presque naturellement au processus d'*étrangification*[632] : le recours insolite à des référents fictionnels enfantins (structure du conte, personnages comme le clown, les animaux humanisés, l'enfant-héros, les marionnettes) pour dénoncer des processus habituellement réservés au théâtre politique pour adultes – comme la guerre, l'oppression ou l'injustice – initie un processus de mise à distance au sein même du geste créateur. Dans une perspective fonctionnaliste, la simplicité diégétique et la minceur psychologique des personnages propres à la littérature de jeunesse permettent, comme le préconisait Brecht, de rendre visibles les nœuds qui rattachent les évènements de l'intrigue, évènements dont le moteur ne

[631] Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p.40.

[632] Anne Ubersfeld traduit le *Verfremdungseffekt* comme « étrangification », dans la mesure où «chez Brecht, le travail de la distance est une technique destinée à rappeler au spectateur „l'étrangeté" de ce qui lui est proposé, l'anormalité de ce qui lui paraît naturel », dans *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 2015, p.31.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

doit pas se trouver dans le caractère des personnages mais dans leur condition sociale d'existence et leurs attitudes les uns envers les autres. De la sobriété actantielle découle une lisibilité des processus sociaux représentés et de l'ordre logique qui structure les pièces. Cette lisibilité s'ajuste parfaitement à la dimension didactique de la théorie brechtienne de la fable.

Loin de fonctionner en circuits fermés, les pièces font s'entrechoquer passé et présent, réel et irréel. Les personnages, les situations et le vocabulaire employé s'insèrent dans un réseau métaphorique et métonymique entre fiction et réalité qui, en faisant dépasser la simple perception des faits représentés, active une prise de recul. J'analyserai donc quelques exemples de ce mixage de procédés métaphoriques (transposition par similarité) et métonymiques (transposition par contigüité)[633] et les effets escomptés sur le spectateur. Dans *El niño que tenía miedo*, par exemple, la démarche d'Eva Forest et Felicidad Orquìn oscille entre la recherche de l'amusement du spectateur par la métaphore (celle de don MacCartñn comme symbole de l'abus d'autorité tourné au ridicule) et la sollicitation de la réflexion qu'implique la part de métonymie de la vie sociale. Métonymie articulée d'une part autour de l'aliénation que produit la télévision sur le groupe des jeunes « televisones » et d'autre part autour de l'usage des contes traditionnels (à travers les personnages de l'ogre et de la sorcière) dans le cadre d'une éducation coercitive.

Dans *El payaso Rascatripa*, de Jorge Díaz, le personnage de la poule Lucrecia illustre bien ce mixage entre métaphore et métonymie, entre amusement et réflexion. Lucrecia, en tant qu'animal domestiqué et soumis à la ponte intensive par son propriétaire, peut incarner la métaphore de la travailleuse exploitée qui prendra conscience de sa condition au fur et à mesure de la pièce pour devenir l'éveilleur de conscience des autres personnages. À partir de la situation de cette poule décrite avec humour et légèreté, l'auteur va insérer des éléments métonymiques grâce au langage. C'est ainsi que Lucrecia justifiera sa décision d'arrêter de pondre en utilisant le mot « huelga »[634]. L'irruption d'une réalité sociale concrétisée historiquement, en plus de susciter un effet comique, ne peut qu'entraîner un questionnement chez le jeune spectateur. S'il n'est en mesure de saisir cette référence

[633]Pour Sarrazac, la métaphore serait associée à une démarche centrée sur l'émerveillement et l'amusement du spectateur, tandis que la métonymie incarnerait un róle plus documentaire, quasi scientifique à l'égard des comportements de la vie sociale. Cette distinction renvoie à celle énoncée par Todorov lorsqu'il reprend l'opposition de Philip Wheelwright entre *diaphore* (trope indéterminée, de l'imagination) et *épiphore* (associations strictement contrólées par l'intellect), dans *Symbolisme et interprétation*, Paris, Ed. du Seuil, 1978, p77.

[634] Jorge Díaz, *El payaso Rascatripa*, livret conservé à l'AGA, boîte 73/10144, dossier n°755/75, p.10.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

directement, le terme inconnu « *étrange* » est justement inséré afin de déclencher une curiosité et une interrogation qui déborderont le temps de la représentation.

Dans *Juguetes en la frontera*, de Jesús López Pacheco, la dimension métaphorique est portée par les deux pays imaginaires « Aquitania » et « Allitania » dont la frontière est gardée par un groupe de carabiniers. Sur la couverture du projet de seconde édition (interdite par la censure[635]) apparaissent deux panneaux où sont inscrits respectivement les termes « Aduana » et « Douane », suggérant ainsi que l'action se déroule non plus dans un pays imaginaire mais à la frontière entre la France et l'Espagne. Par ailleurs, les illustrations de cette même édition représentent les carabininiers coiffés d'un tricorne, élément identificatoire de la Guardia Civil (annexe 4)[636]. Ces clins d'œil, circonscrits à une réalité historique précise, sont révélateurs de la tension entre imaginaire et réalité qu'implique la réception de la parabole.

On retrouve un exemple significatif de l'oscillation entre métaphore et métonymie dans la pièce *El Gigante*. Luis Matilla y met en place une alternance constante et diffuse entre le monde imaginaire du village dont la localisation spatiale et temporelle s'avère impossible et des clins d'œil isolés à la Guerre Civile et à la répression franquiste. Parmi ces clins d'œil, on peut citer la référence aux « rojos » dans la phrase d'Antñn (« a unos les llaman gigantes, a otros verdes, a otros rojos »), ou l'allusion ironique à l'Asociaciñn de Padres de Familia lorsque la femme du maire prend la parole de manière véhémente au nom de la « Junta de Madres de Familia ». Ces références, davantage ancrées, font prendre tout leur sens à des évocations moins localisées, telles l'obsession du maire pour « la paz social », ou l'allusion répétée à une « victoria » mystérieuse, célébrée tout les ans au cours du « Día del orgullo nacional » où règne l'exaltation patriotique la plus démesurée et la plus exclusive.

À l'instar des exemples analysés, toutes les pièces du corpus témoignent d'un mélange entre procédés métaphoriques et procédés métonymiques. Le va-et-vient entre le comparant (le récit imaginaire) et le comparé (les évènements moteurs de l'écriture) rappelle toujours l'*étrangeté* de ce qui est présenté, permettant ainsi d'échapper à des lectures univoques et d'éviter l'amalgame entre la métaphore et le discours idéologique. Le signifié n'est jamais donné en pleine lumière, les allusions qui parsèment les œuvres ne clôturent pas les interprétations possibles. On peut même s'aventurer à postuler de la réciprocité du processus d'*étrangification* : les termes métonymiques liés aux évènements historiques et à la vie

[635] Maquette de l'édition conservée à l'AGA, boîte 21/18011, dossier n°2283/67.
[636] Notons que, déjà dans le texte, l'auteur fait un clin d'œil à la Guardia Civil en utilisant l'expression « cuerpo benemérito » (p.7).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

sociale insèrent une part d'étrangeté aux yeux des récepteurs enfantins qui ne les connaissent pas et, à l'inverse, le recours à des personnages et situations propres à la littérature de jeunesse permet d'amorcer l'*étrangification* aux yeux de l'adulte. Ce qui est saisi comme « actuel » ou « proche » par le jeune spectateur (en raison de ses habitudes de réception) sera source d'*étrangification* pour le récepteur adulte, et *vice versa*. Dans les deux cas il y a une certaine rupture de l'attente et de la perception ordinairement liées à chaque horizon de réception.

Différents niveaux d'interprétation de la parabole sont donc garantis, sans pour autant escamoter la fécondité de cette dernière en fonction de l'âge du spectateur[637], et ce même dans les cas où la parabole va jusqu'à atteindre la structure générale de la pièce (*El circulito de tiza* et *La terra es belluga*[638]). Comme l'énonce J-P Sarrazac au sujet de la parabole brechtienne, il y a dans ces pièces « un jeu explicite de comparaison entre la fable et les évènements historiques contemporains », mais qui ne dépasse jamais « l'évocation Ŕ allusive ou par défaut Ŕ de cette réalité, de ces évènements qui ont motivé l'écriture »[639]. Cette suggestivité instaure une distance vis-à-vis des formes du théâtre à thèse et du théâtre documentaire qui ont marqué le théâtre politique réaliste au XXème siècle. C'est pourquoi l'usage que les dramaturges du corpus font de la parabole m'incite à décloisonner les frontières entre le supposé symbolisme (dont le procédé dominant serait la métaphore) et le supposé réalisme (dont le procédé dominant serait la métonymie) dans lesquels ils ont été trop hâtivement rangés[640].

Certes, l'usage presque systématique qui est fait de personnages de gouvernants, de propriétaires, de juges et de forces de l'ordre peut renvoyer à une critique des fondements du pouvoir franquiste des années soixante. Toutefois, si la mystification et la violence sociale constituent la base des sociétés décrites dans les univers fictionnels, ces deux aspects dépassent largement le cadre historique du franquisme. Les personnages de dominants ou de possédants modèlent l'espace par un système de surveillance et de coercition qui prend des formes multiples : espace interdit ou modelé à sa guise par le pouvoir politique (*La ciudad que tenía la cara sucia, Cristobica y el payaso Carablanca*) ou un obscure propriétaire

[637] Ce propos sera davantage étayé en troisième partie, dans le chapitre intitulé « La plasticité de la parabole ».
[638] Ces deux pièces prennent la forme de diptyques dans lesquels comparant et comparé sont séparés en différents tableaux marqués par une alternance régulière tout au long de l'œuvre. Les différents tableaux du *Circulito de tiza madrileño* passent de la Chine impériale au Madrid contemporain, tandis que les actes de *La terra es belluga* circulent entre le procès Galilée et les confits au sein d'une famille espagnole en 1969.
[639] Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p.36.
[640] Cette remarque renvoie à l'idée de porosité esthétique déjà évoquée entre « realismo social » et « Teatro Nuevo » (ou « teatro simbolista »).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

terrien (*El torito negro, Historia de una muñeca abandonada*). L'espace dysphorique peut aussi être celui de l'exploitation par le travail : celui du champ dans *Gran Claus i Petit Claus*, de la foire et du cirque dans *Serapio y Yerbabuena*, de la mine dans *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*. Enfin, l'espace du repos contrôlé et aliénant dominé par la télévision constitue une cible récurrente, notamment dans les pièces *El Gigante, Blancanieves…, El soldado que escapó de la guerra* et *Juguemos a las verdades*. La télévision apparaît alors comme un élément dénonciateur du monde moderne qui déborde le contexte franquiste pour absorber, tout comme l'exploitation par le travail et la propriété privée, la société moderne dans son ensemble. Si l'on suit encore une fois la distinction qu'établit J-P Sarrazac[641], les pièces analysées sont à ranger parmi les paraboles présentant « un caractère plus abstrait et spéculatif » et renvoyant « moins à un évènement historique particulier qu'à un phénomène général ».[642]

4.2. Un héritage instrumentalisé

4.2.1. Censeurs, enfance et distanciation

Comme je l'ai montré en première partie, la réception des pièces de Brecht a connu un tournant à partir du début des années soixante, notamment en raison d'une volonté de la part du régime de donner un air d'ouverture à ses institutions, aussi bien politiques, économiques que culturelles. En dehors de ce contexte qui dépasse largement les frontières du secteur théâtral, il convient d'analyser quels ont été les critères mis en avant par les censeurs afin de justifier leur croissante acceptation des œuvres d'un auteur à l'avant-gardisme subversif.

En 1963 est représentée pour la première fois une pièce de Brecht sur le territoire de l'État franquiste, *L'opéra de quat'sous*,[643] avec l'autorisation de la Commission de Censure.

[641] Il distingue les paraboles rigoureusement documentées, concernant directement l'histoire au présent, et les paraboles plus allusives dans lesquelles la présence de l'histoire est moins stricte et objective.
[642] Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p.114.
[643] D'abord autorisée par la censure, la représentation de *L'opera de tres rals* par l'Agrupació Dramàtica de Barcelona a été interdite une demi-heure avant la première, en raison de la visite du générale Franco dans la ville de Barcelone. Elle sera malgré tout représentée avec succès quelques mois plus tard. L'expérience est relatée par Xavier Fàbregas dans son article « 30 años de teatro catalán » publié dans la revue *Pipirijaina*, n°2, nov. 1976, p.11-17.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

La pièce sera donnée dans sa version castillane deux ans plus tard au Teatro Poliorama de Barcelone. Il est clair que le prestige du dramaturge allemand et l'écho international qu'aurait pu avoir l'interdiction de ses pièces ont joué un róle essentiel dans la permissivité des censeurs. Dans un rapport de 1966 concernant une mise en scène de *Mère courage*, le censeur Florentino Soria justifiait son accord en rappelant qu'il s'agissait d'« una obra capital » dont l'autorisation était « conveniente » dans la mesure où elle enlèverait « motivos a una propaganda adversa »[644]. On retrouve fréquemment ce type d'arguments dans les rapports censoriaux. Par exemple, le même Soria attirait l'attention de ses collègues sur les problèmes que pouvaient entraîner de trop lourdes suppressions dans le spectacle *Yo, Bertolt Brecht,* de Lauro Olmo : « no deja de ser delicada sin embargo cualquiera decisión, tanto la prohibición como la autorización, teniendo en cuenta la importancia y significación del autor »[645]. Emilio Aragonés concluait quant à lui son rapport de 1970 au sujet d'une traduction catalane de *L'exception et la règle* en ces termes : « en las actuales circunstancias, parece discreto autorizarlas para lo que es solicitada: cámara, con dos supresiones »[646]. Le contexte socio-politique et diplomatique constituait donc un argument de premier ordre pour revenir sur une interdiction trop systématique de dramaturges étrangers reconnus pour leur engagement marxiste et anti-autoritaire (Brecht, Sastre, Weiss). Comme le montre l'avis d'Aragonés, le caractère apparemment inoffensif des pièces de Brecht tenait aussi au fait que la Commission de Censure se réservait le pouvoir de circonscrire leur diffusion aux salles de « cámara y ensayo » (représentation unique, jauge réduite et public issu de la classe moyenne intellectuelle).

Cependant, on trouve aussi des arguments qui ont trait à la dramaturgie en elle-même, et non au contexte extra-théâtral ou aux conditions matérielles de représentation. Par exemple, le censeur Luis Tejedor jugeait la pièce *Yo, Bertolt Brecht* totalement inoffensive dans le contexte espagnol du début des années 1970, car « aunque muchos de ellos [los poemas de Brecht] tienen un marcado carácter político, su franca significación germana y anti-nazi los hacen absolutamente inocuos en España y en nuestros tiempos »[647]. Ici, il est intéressant de noter que Tejedor ne retient qu'une seule dimension du principe de distanciation, la distance historique entre le temps des spectateurs et celui de la fiction. Cette simplification le conduit à appréhender le mécanisme comme un vecteur d'inoffensivité. Or, l'adaptation de poèmes

[644] Cité par Berta Muñoz, dans *El teatro crítico español visto por sus censores*, op. cit., p.144.
[645] AGA, 85/229, rapport n°4/70.
[646] AGA, 73/9817, rapport n° 511/70.
[647] AGA, 85/229, dossier n°4/70.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

ou de paraboles antinazies[648] dans l'Espagne franquiste constituait pour les dramaturges espagnols un support propice à une double distanciation : celle imaginée dans la pièce originale et appliquée au contexte de représentation allemand, à laquelle venait se superposer la métaphore suggérée par les adaptateurs espagnols entre les deux pouvoirs totalitaires qu'étaient le nazisme et le franquisme.

On retrouve une lecture similairement réductrice de la distanciation dans les rapports de censure spécifiques au théâtre jeune public. C'est le cas concernant *La terra es belluga* (adaptation de la parabole brechtienne *La vie de Galilée*), au sujet de laquelle le censeur Morales « no v[eía] nada censurable puesto que todos los hechos presentados, incluidos el error del Santo Oficio, son hoy dominio de todo público medianamente culto ».[649] Dans son rapport sur *La presó de Lleida*, après avoir pointé du doigt la « rebeldía demagógica » des chansons qui jalonnent la pièce, le censeur Zubiaurre nuançait sa condamnation en estimant que « dentro del contexto general de la obra, el sentido de estas canciones se diluye o atenúa ».[650] L'allusion au « contexte général » de l'œuvre fait ici référence à la société médiévale dans laquelle se déroule l'intrigue. Selon Zubiaurre, ce cadre temporel atténuerait le pouvoir de la parabole en neutralisant les possibilités de transferts symboliques. De la même façon, un des censeurs de l'adaptation catalane pour enfants de la pièce de Schiller *Guillem Tell* ne voyait « nada a objetar pues el país que lucha por su independencia es muy concreto: Suiza »[651]. Il poursuivait toutefois ses observations en appelant à la vigilance de la commission concernant les possibles orientations de la mise en scène « para evitar insinuaciones que llevaran el agua a su molino y que hicieran [los espectadores] suyo el drama suizo »[652]. Ce type d'appel à la vigilance ne constituait pas un cas isolé dans les rapports de censure des pièces pour enfants. Pour s'assurer de l'inoffensivité de la représentation, les différents censeurs exigeaient très souvent une validation préalable de la répétition générale (« con visado del ensayo general »). Et ce afin de s'assurer que la mise en scène maintienne une bonne distance entre l'univers fictionnel et la société espagnole

[648]Outre la mise en scène de poèmes du dramaturge dans *Yo, Bertolt Brecht*, on peut aussi penser aux pièces *La résistible ascension d'Arturo Ui* ou *Grand-peur et misère du IIIème Reich*, représentées en Espagne en 1975 et 1974 respectivement.
[649] AGA, 73/9697, dossier n°39/69. Adaptation de Jordi Bordas et mise en scène de Francesc Nel.lo avec la compagnie l'Oliba, du Grup de Teatre Independent en 1969. Les problèmes de cette création avec la Commission de Censure ont déjà été analysés dans le chapitre « Théâtre jeune public et censure ».
[650] AGA 73/9912, dossier 31/72. Texte d'Avelis Artis Gener « Tisner », mis en scène par Compañía Teatral de la Escola d'Art Dramatic Adrià Gual.
[651] AGA, 73/9888, dossier n°548/71. Adaptation et mise en scène de Francesc Nel.lo avec la compagnie l'Oliba, en novembre 1971 au théâtre Romea de Barcelone.
[652]*Idem*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

contemporaine. Ainsi, dans le rapport déjà cité sur *La presó de Lleida*, le verdict final imposait que la mise en scène, les costumes, les décors et la musique soient guidés par « una sujeción estrecha al marco ambiental medieval en que se desarrolla la obra ». En 1972, plusieurs censeurs alertaient sur le danger potentiel que pouvait entraîner la mise en scène d'*Asamblea General* (Pilar Enciso et Lauro Olmo) par la compagnie Justo Alonso, dans la mesure où les notes de mise en scène laissaient présager d'une accentuation de la critique sociale et politique déjà suggérée par le texte. C'est pourquoi le censeur Mampaso exigeait du metteur en scène « una mayor concreción de los figurines, decorados y visionado de las películas que quieren proyectar »[653]. Le censeur Vasallo se joignait à cette inquiétude et exigeait un « visado vinculante a que el alejamiento de España sea total y no se pronuncie esta palabra »[654]. Le censeur Aragonés, bien que considérant l'œuvre acceptable en raison de « la universalización del conflicto Ŕ tácitamente situado fuera de España »[655], réclamait le « visado del ensayo general » en raison des projections filmiques belliqueuses prévues par le livret de mise en scène.

L'obsession des censeurs pour le respect du cadre spatio-temporel dévoile le côté rassurant qu'ils assignent à la distance historique et géographique des univers fictionnels. D'une certaine manière, les censeurs se laissent duper par une mise à distance de la fiction qui n'est pourtant pas conçue initialement comme un stratagème pour déjouer la censure, mais plutôt comme un outil dramaturgique visant à solliciter la réflexion dialectique du spectateur. L'objectif premier de la distanciation brechtienne est bel et bien de représenter un processus unique et particulier qui, parce qu'il apparaît comme une chose universelle, légendaire ou proverbiale, prend un aspect étrange et amène le spectateur à y réfléchir. Or, les avis de censeurs cités précédemment montrent que le fait de tendre vers l'universel (*Asamblea General*) ou de puiser dans le légendaire (*Guillem Tell*, *La presó de Lleida*) pour construire les conflits dramatiques est perçu de façon positive au sein de la Commission de Censure. L'incitation brechtienne à représenter « certains processus comme s'ils étaient tout simplement célèbres, connus de tous depuis longtemps et jusque dans leurs détails, et comme si l'on s'efforçait de ne faire aucune entorse à la tradition » prend soudain une valeur d'authenticité historique aux yeux des censeurs. Par ailleurs, la croissante acceptation des pièces de Brecht par les autorités franquistes suppose que sa dramaturgie soit reconnue comme faisant partie du « grand art » théâtral européen. Preuve en est la simple mention du

[653] AGA 73/9572, dossier 328/66.
[654] *Ibid*.
[655] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

nom du dramaturge ou de ses théories dans des rapports de censure, comme si le jeu consistait à identifier son influence dans telle ou telle œuvre afin de prouver l'étendue de sa culture théâtrale. C'est ainsi que le censeur Bautista de la Torre se félicitait de déceler une marque de « distanciamiento brechtiano » dans la pièce *El niño, el ángel y el diablo*[656], rédigée par un enfant de neuf ans. Parfois, les censeurs se contentaient de mentionner cette influence, sans y joindre une critique particulière, ni même une justification. C'est le cas du rapport d'Aragonés sur la pièce *Alicia en terra das maravellas*, qu'il qualifiait de « versión a lo brechtiano del cuento de Caroll », sans apporter une quelconque explication. On retrouve une référence, certes justifiée, mais tout aussi laconique, dans son rapport sur *La terra es belluga*, qu'il introduisait par la phrase nominale : « Tratamiento brechtiano, con efecto V, etc. ».

La position censoriale consiste ici à appréhender le théâtre brechtien comme un fait culturel séparé de la société espagnole. Cette approche le transforme en simple « savoir théâtral » ou « patrimoine culturel » susceptible d'être transmis à des individus choisis au sein de la société, mais en aucun cas comme une émanation de cette société dont les artistes théâtraux se réapproprient un héritage éminemment politique.[657]

Le dévoiement des principes de la dramaturgie brechtienne n'a pas été l'apanage des censeurs franquistes, on le retrouve aussi dans la pratique de certains professionnels de théâtre ayant travaillé pour des compagnies institutionnelles. Comme la Commission de Censure, ces manifestations artistiques vont contribuer à la neutralisation, voire au détournement de la portée idéologique du théâtre de Brecht par la négation de son aspiration à devenir un art populaire, par la patrimonialisation de son héritage et par la reprise de ses principes dramaturgiques vidés de leur force subversive.

4.2.2. Une notion dévoyée

À l'instar de la « participation active » du spectateur, la « distanciation » a fait l'objet de plusieurs tentatives de mises en œuvre dont il convient de cerner les implications

[656] La lecture de la pièce ne nous a pas permis de vérifier l'analyse de Bautista de la Torre.
[657] La conception de la culture comme objet possédé par des individus cultivés et non comme émanation d'une société a été identifiée et analysée par Pierre Bourdieu dans son article « Vous avez dit „populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°46, mars 1983, p.98-105.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

idéologiques et artistiques. Si le principe de distanciation a été clairement rejeté par le directeur de Los Tìteres (Ángel Fernández Montesinons), en revanche, il a fait l'objet d'expériences dramaturgiques au sein de l'autre compagnie institutionnelle de l'époque : le Teatro Municipal Infantil de Madrid (TMI).

J'analyserai une expérience dramaturgique menée par l'auteur Juan Cervera, à qui Antonio Guirau (directeur du TMI) avait proposé d'adapter plusieurs textes destinés à être représentés sous sa direction au « Teatro Español » de Madrid au cours de la saison 1972-73. Les trois textes retenus (*La tina de la colada*, *Maese Mimín* y *Maese Patelín)* ont été réunis au sein d'un spectacle intitulé *La noche de los cuentos fantásticos.* L'idée de départ s'inscrivait en réaction à la tendance à la démystification et à la parodie des contes traditionnels dans la littérature et le théâtre jeune public d'alors[658]. J. Cervera et A. Guirau partaient du postulat selon lequel la démystification des contes dans la littérature de jeunesse contemporaine, loin d'être vectrice de « progresismo y de liberación del niño », n'était source que de « confusión y desasosiego en la mente del niño »[659].

Face à ce qu'ils considéraient comme une dérive dangereuse, ils cherchaient à redonner ses lettres de noblesse au conte au sein des secteurs pédagogique et artistique. Il s'agissait tout d'abord d'essuyer les critiques liées à leur violence intrinsèque et leur moralisme archaïque. Critiques auxquelles ils répondaient par une adaptation des farces originales cherchant à atténuer les caractéristiques suivantes : « rasgos de violencia, manifestaciones amorosas inoportunas, vocabulario distante, moral burguesa Ŕtriunfo de la astucia sobre la verdad y la bondad (situaciones injustas), el listo que engaña al tonto impunementeŔ y palabras o lances que rozan la grosería »[660]. Et ce afin d'éviter que la représentation ne soit associée à une expérience traumatisante par l'enfant. Si une allusion est faite au caractère conservateur de la morale finale (« moral burguesa »), celle-ci n'a à aucun moment été modifiée par les adaptateurs. L'unique objectif consistait à neutraliser tous les éléments de la farce originale pouvant conduire à des effets néfastes sur la quiétude et l'équilibre affectif de l'enfant spectateur.

[658] Notons ici que dans sa justification l'auteur se réfère aux contes de fées, alors que le spectacle a pour base l'adaptation de trois farces médiévales. Plus qu'une défense du conte de fées en tant que genre à part entière, J. Cervera semble veiller à la place du folklore et de la tradition littéraire dans le théâtre jeune public. Il développe d'ailleurs cette idée dans son ouvrage *Teatro y educación*, Madrid, PPC, 1972, « Consideración de lo popular », p.45-48.
[659] Juan Cervera, *Historia crítica…,* op. cit., p.428.
[660] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Les deux adaptateurs se proposaient de mener à bien leur objectif à travers une démystification du thème de la pièce par le langage théâtral, procédé qu'ils rapprochaient explicitement de celui de la distanciation brechtienne (« procedimiento parecido al distanciamiento brechtiano »[661]). Dans leur ouvrage théorique *Teatro y educación* écrit en collaboration, les deux spécialistes prétendaient faire une place à la dramaturgie brechtienne dans leur désir de transmission par le théâtre : « creemos que las nuevas tendencias, con matices que podrìamos hacer discurrir desde el teatro épico de Brecht hasta el "happening", tienen cabida en este proceso educativo desde edades muy tempranas »[662]. Toutefois, nous verrons que cette prise en compte de l'avant-garde du théâtre politique dans leur démarche retenait uniquement la *forme* théâtrale, et délaissait, voire rompait avec le contenu éthique de l'engagement brechtien.

Notons tout d'abord que leur mise en œuvre du principe de distanciation s'est focalisée uniquement sur les procédés de mise en scène, et non sur l'écriture dramatique. J. Cervera et A. Guirau se sont attachés à rompre l'illusion théâtrale en démasquant les conventions scéniques, et ce afin que l'enfant ait conscience de se trouver devant une fiction théâtrale et puisse se mettre à bonne distance des faits représentés. Comme Brecht, J. Cervera considérait le dévoilement des procédés scéniques non pas comme une fin en soi, mais comme un moyen d'aider l'enfant à faire la distinction entre théâtre et réalité. Toutefois, dans la mesure où elle n'est pas précédée d'une réécriture des farces, la mise en œuvre de ces procédés scéniques se situe aux antipodes des effets recherchés par la distanciation brechtienne.[663] Cette dernière supposerait en effet l'insertion, dès le texte dramatique, d'une vision actualisée et critique à l'égard de représentations sociales rétrogrades dont étaient imprégnées les farces originales.

Prenons l'exemple de l'adaptation de la *Farce du cuvier* dans laquelle un homme se voit soumis par sa femme à un contrat l'obligeant à effectuer l'essentiel des tâches ménagères. Lorsqu'un jour sa femme tombe dans le cuvier et le supplie de la sauver de la noyade, il ne se décide à l'aider qu'après la promesse qu'il sera de nouveau maître de maison. Or, dans la version de J. Cervera, la structure dramatique de la farce n'est pas altérée. La morale patriarcale et réactionnaire y est conservée jusqu'à la dernière ligne. Seule une atténuation

[661] *Ibid*, p.429.
[662] Juan Cervera et Antonio Guirau, *Teatro y educación*, op. cit., p.52.
[663] Juan Cervera le reconnaît d'ailleurs lorsqu'il précise « el camino escogido fue *la desmitificación del tema a través del lenguaje teatral*, procedimiento parecido al distanciamiento brechtiano, aunque sin duda distinto en su planteamiento y en sus efectos », *ibid.*

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

de la violence liée à la noyade est recherchée par une « mise à distance » de la représentation : avant la représentation les acteurs commencent par se présenter aux enfants en tenue de ville en expliquant en quoi consiste le travail d'acteur et en leur dévoilant l'artefact scénique destiné à pouvoir simuler la noyade. Ensuite, le régisseur reproduit à la vue du public le son de l'eau avec une éponge et un micro. Juan Cervera insiste sur le fait que cette démarche préalable a permis que les enfants ne vivent pas la scène de la noyade de façon traumatique (« durante la acción, cuando las mujeres estaban gimiendo y llorando y se oía el chapoteo del agua, fingiendo que se estaban ahogando, los niños espectadores no cesaban de reír, porque tenían la sensación de que aquello era un juego y en modo alguno una desgracia irreparable »[664]).

La distance instaurée par ces procédés n'est à aucun moment accompagnée d'une prise de distance critique vis-à-vis des conflits dramatiques représentés. Ils ouvrent la porte à l'enchaînement d'évènements scéniques envisagés dans leur immanence et dont à aucun moment l'enfant ne peut s'emparer afin de les transposer au gré de ses préoccupations et engouements. L'adaptateur ne voit d'ailleurs aucune raison de modifier le texte ni d'apporter une vision renouvelée des représentations sociales et de la morale conservatrice qu'il véhicule :

> Con procedimientos como éstos, que garantizan el juego, creímos que no hacía falta maltratar los textos desmitificando los temas, los cuentos, de otro modo, como habíamos visto hacerlo, pero sembrando la desilusión y quitándole al niño la ingenuidad y deseos de divertirse con lo que es suyo.[665]

Or, la pseudo modernité des procédés dramaturgiques dont il est fait usage ne peut cacher le profond conformisme idéologique qui sous-tend un tel spectacle. Ici, le rire et le jeu transmis par la représentation théâtrale sont appréhendés comme une fin en soi, à la différence du rire transgressif que j'ai analysé dans les pièces du corpus. Dans ce spectacle, Juan Cervera et Antonion Guirau font en sorte de ne pas laisser s'installer l'illusion, afin de bien montrer à l'enfant spectateur que tout est faux au théâtre et de le préserver face à une réception trop enthousiaste, exaltée et donc possiblement traumatique. Or, la distanciation brechtienne n'a pas pour ambition d'édulcorer les faits représentés ou de rasséréner le spectateur quant à leur caractère strictement fictionnel et construit scéniquement. Le phénomène de distanciation dit au contraire que la représentation est plus vraie que la réalité. Elle rend visibles les mécanismes de domination opérants de façon subreptice dans la

[664] Juan Cervera, *Historia crítica*, op. cit., p.431.
[665] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

société. Les dispositifs de la distanciation brechtienne ne se contentent pas de démystifier le spectacle théâtral : comme par un mouvement de retour sur lui-même, par une impulsion métathéâtrale, le dévoilement des mécanismes de l'illusion théâtrale sert le dévoilement des contradictions du monde contemporain.

Certes, la présentation des acteurs en tenue de ville et la divulgation des artefacts théâtraux dans le prologue relève de la distanciation brechtienne en ce qu'ils ne laissent aucune chance au spectateur de prendre pour réel ce qui se passe sous ses yeux. Mais il s'agit plus ici d'un dévoilement que d'une dénonciation des conventions de la représentation. En outre, le théâtre dans le théâtre ne renvoie ici à rien d'autre qu'à l'espace de la scène, aucune connexion n'est suggérée entre l'illusion théâtrale et les contradictions du présent de la représentation. Le metteur en scène n'interroge pas la spectacularisation du monde réel ni les mystifications discursives qui l'accompagnent[666]. Les procédés de mise en abyme théâtrale ne servent ici qu'à apaiser l'enfant et à créer les conditions nécessaires à une réception légère et comique des scènes comportant une dose de violence symbolique. Cette pratique dramaturgique pourrait être qualifiée de « distanciation apaisante », aux antipodes de la distanciation brechtienne Ŕ plus « troublante » Ŕ qui aspire à une prise de conscience du public par un approfondissement de ses contradictions internes.[667]

L'évocation de ces différentes utilisations du procédé de mise en abyme nous renvoie à l'analyse menée par Jean-Pierre Ryngaert sur le « théâtre dans le théâtre » tel qu'il est exploité par certains auteurs du théâtre de l'absurde. C'est ainsi qu'il interprète les prologues dévoilant les « règles du jeu », le « faux présent » et l'identité des acteurs par des exercices de « jeu dans le jeu » :

> Tout ce qui arrive par la suite est donc cautionné (quelles que soient les formes théâtrales utilisées) par cette entrée en matière qui affiche de manière ostensible qu'il s'agit d'une représentation. On peut aussi voir dans ces formes une sorte de dévoiement de la distanciation brechtienne, dans la mesure où toutes les maladresses et tous les excès de la représentation sont à l'avance annoncés comme tels et donc pardonnables.[668]

[666] Aspects qui sont au contraire très présents dans les pièces du corpus, comme nous le verrons en troisième partie.
[667] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p.12.
[668] Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p.87.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

4.2.3. De l'usage de la musique et des chansons

Sous le franquisme, les différentes formes d'imbrication entre théâtre et musique ont connu un franc succès auprès du public citadin issu des classes privilégiées. De la zarzuela à la comédie musicale, en passant par le théâtre de revue, la place de la musique dans le théâtre était non seulement plébiscitée par le public, mais aussi relativement bien accueillie par les censeurs. Ces derniers lui prêtaient en effet un potentiel divertissant apte à maintenir le public espagnol à l'écart des préoccupations politiques qui agitaient de plus en plus la scène espagnole[669]. L'esthétique théâtrale de Los Titeres s'inscrivait dans cette lignée artistique, certains de ses spectacles allant jusqu'à constituer un condensé des différentes formes de théâtre musical en vogue sous le franquisme[670].

L'usage de la musique dans le théâtre pour enfant de l'époque est révélateur des profonds clivages liés à la conception du théâtre et à son effet sur le spectateur et la société. Une fois de plus, c'est dans la pensée brechtienne que puisent les auteurs du corpus. Il me faut donc revenir à la théorie et à la pratique initiée par l'auteur allemand pour cerner les enjeux liés à l'utilisation de la musique (et plus particulièrement du chant) dans les pièces analysées, enjeux qui prennent un relief particulier lorsque cette pratique musicale est mise en regard avec celle de la compagnie officielle Los Títeres.

Dans ses écrits théoriques, Brecht rejette l'opéra, forme d'imbrication entre le théâtre et la musique qu'il considère comme le paradigme d'un art bourgeois suranné qu'il s'évertue à combattre. Il y voit un art « culinaire », c'est-à-dire basé sur la perpétuation de schémas conventionnels insérés dans une pratique spectatorielle consumériste et routinière. En réponse à l'opéra traditionnel, il propose une forme qu'il nomme « opéra épique »[671] dans laquelle la musique n'a plus la fonction aristotélicienne de soutenir le mouvement dramatique ni de faciliter l'identification du spectateur grâce à son lyrisme, mais au contraire une fonction distanciatrice. La musique « prend position » par rapport au texte, soit par le

[669] Sur le succès du théâtre de *revista* pendant la période franquiste : Juan José Montijano Luis, *Historia del teatro olvidado : la revista, (1864-2009)*, thèse de doctorat sous la direction de Concepción Argente del Castillo Ocaña, Universidad de Granada, [URL : https://hera.ugr.es/tesisugr/18510413.pdf], p.464 : « [en los años cuarenta y cincuenta] el género vivirá su época más productiva hasta mediados de los sesenta aproximadamente triunfando cuatro clases de revistas: la opereta arrevistada, la comedia musical, el sainete arrevistado y las altas variedades arrevistadas ». La Commission de Censure était particulièrement vigilante sur le respect de la bienséance dans les costumes et les allusions grivoises. À la fois très surveillé par la censure, sa popularité en faisait une sorte d'échappatoire à laquelle les censeurs accordaient une certaine souplesse.

[670] Nous pensons ici aux comédies musicales *La Pandilla va al teatro*, *La feria del come y calla* et *El cocherito Leré*, ainsi qu'aux spectacles inspirés de formes plus savantes comme l'opéra *Amhal y los visitantes nocturnos* (Gian Carlo Menotti) ou la pièce musicale *Pedro y el lobo* (Sergueï Prokofiev).

[671] Il met pour la première fois en application ces principes dans les pièces musicales *L'opéra de quat'sous* (1928) et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* (1930).

contre-emploi ou le contraste entre musique et situation dramatique, soit par le contenu des chants qui apparaissent alors comme autant de réflexions sur l'action dramatique.

La première modalité, que l'on peut rapprocher de la parodie musicale, vise à créer un décalage et une distance par rapport à l'effet enivrant recherché dans l'opéra ou les comédies musicales. On retrouve cette volonté parodique chez plusieurs auteurs du corpus. Dans *Pirueta y Voltereta*, Jorge Díaz joue sur la juxtaposition de deux styles musicaux bien différents. Le personnage de Pirueta entre sur scène en interprétant un morceau « bucolique » à la flûte puis s'interrompt brutalement pour mettre la chanson « Black is Black », de Los Bravos, icône commerciale de la musique pop des années 1960, en dansant « desaforadamente a go-go »[672]. Cette juxtaposition parodique des deux styles neutralise l'effet dramatique que chaque chanson pourrait produire isolément. Par ce biais, l'auteur insère un discours ironique sur l'usage de la musique comme outil dramaturgique conventionnel : d'une part, les mélodies doucereuses utilisées dans les spectacles pour enfants et, d'autre part, la musique commerciale devenue divertissement de masse. Jorge Díaz oppose à ces deux usages de la musique une instrumentation « pauvre », celle des foires ou des vagabonds, qui n'est pas sans rappeler la musique brute et simple de Kurt Weill dans ses collaborations avec Bertolt Brecht. Les didascalies situées au début de la pièce *La barraca de Jipijapa,* de Jorge Díaz, illustrent bien cette esthétique musicale : « la instrumentación es pobre. Quizá una bandurria, un instrumento de viento y una pandereta. También podría ser sólo un acordeón »[673]. De la même manière, les dramaturges du corpus ont tous recours à une instrumentation très sobre, voire inexistante, qui s'insère dans un tissu de référence plus ou moins précis. De l'univers forain chez J. Díaz à la référence explicite à la Nova Cançó dans *La cançó de les balances* de J.M. Carandell, au chœur d'enfants du quartier dans *El circulito de tiza* d'A. Sastre, à la manière du « song » brechtien, ce dépouillement musical met en relief « le chant fragile de l'acteur entonnant face au public, avec la modestie de l'amateur »[674].

La seconde modalité d'utilisation de la musique (celle du commentaire explicatif de l'action dramatique) renvoie à la définition que Brecht donne des « songs ». Selon lui, les chansons interprétées sur scène doivent participer du phénomène de distanciation en différenciant l'histoire du commentaire explicatif. Dans ses pièces, la musique a plus

[672] Jorge Díaz, *Pirueta y Voltereta*(1970), livret conservé à l'AGA, boîte 73/9810, dossier n°457/70.
[673] Jorge Díaz, *La barraca de Jipijapa* (1974), livret conservé à l'AGA, boîte 73/10093, dossier n°460/74.
[674] Muriel Plana, « Formes épico-musicales et significations du chœur dans le récit », *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2009, p.170.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

vocation à être utile qu'agréable. À la manière du narrateur épique, les passages chantés (qu'ils soient interprétés en solo, en duo ou en chœur) suspendent la temporalité en retardant l'action et le dialogue. Ce procédé est largement exploité par les dramaturges du corpus. Par exemple, dans *El gran Claus i el petit Claus* mis en scène par la compagnie l'Oliba, le chœur final des chevaux constitue l'essentiel de l'apport de l'adaptateur à la trame d'Andersen. Ce chœur concentre en outre toute la nouvelle dimension idéologique donnée au conte original :

> CAVALLS (Cantat)-. Eren cinc cavalls
> una mica rucs
> que van ser venuts
> a dos Claus distints
> l'un era molt ric
> i l'altre no tant.
> Semblen molt amics
> però es barallaran.
> Com si fossin galls
> els amos s'estoven.
> I al final adoven
> cinc pells de cavall.
> Doncs vagi com vagi
> els cavalls paguem
> sempre els plats trencats.
> Fàcil la lliçó és:
> mai més no vulguem
> mai més no vulguem
> que la història es repeteixi
> doncs vagi com vagi
> els cavalls paguem
> sempre els plats trencats.
>
> PETIT CLAUS-. O sigui que no voleu treballar.
>
> CAVALLS-. Si que volem. Pero ara us ensenyarem el nostre sistema.
>
> Els cavalls estenen la tela del camp gran damunt el camp petit, i tots es posen a treballar-lo.[675]

Ici, le chœur assume bel et bien un róle didactique (« facil la lliço és », « us ensenyarem »). Il commente l'action dramatique et apporte une vision renouvelée du conte original, qui sert non plus à célébrer la victoire de la ruse sur la force, mais à exposer le

[675] Compagnie l'Oliba, *Gran Claus i Petit Claus* (1972), livret conservé à l'AGA, boîte n°73/9959, dossier 423/72 (adaptation de François Salvaing et mise en scène de Francesc Nel.lo).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

principe de communalisation des terres et des outils de production. Le chœur, élément charnière de la transmission de nouvelles valeurs, souligne et rend étrange le principe de propriété privée que le conte d'Andersen prenait initialement pour valeur absolue.

Dans *Asamblea General*, la chanson « A pesetita mascarita », interprétée par Gatita, dénonce les faux-semblants des personnages gravitant autour de Leoncio et qui participent tous à l'oppression et l'injustice qui conduira à la condamnation à mort de Burrote. À chaque fois qu'elle déclame cette strophe, Gatita, seule sur scène ou entourée des autres personnages restés en position figée, se retrouve « en-dehors », dans un entre-deux entre espace fictionnel et espace de la représentation. Parce qu'elle constitue un moment isolé à part entière, cette chanson, située à deux moments charnières du drame (la première et la dernière scène), met en lumière la volonté de transmission et de mise à nu de l'implicite du pouvoir par l'auteur.

Dans *El circulito de tiza*, on assiste à l'intervention d'un chœur d'enfants à deux reprises au cours de la pièce. Si l'on s'intéresse au contenu du chant, un constat similaire à celui fait au sujet du chœur des chevaux dans *El gran Claus i el petit Claus* s'impose : le chœur remplit une fonction explicative. Sans offrir une interprétation aussi transparente, le chœur incite toutefois au transfert symbolique entre les deux parties du diptyque qui forment la pièce :

> El juicio de Salomón
> era cosa parecida
> a la prueba tan famosa
> del circulito de tiza.
> Las historias de los pueblos
> son todas muy semejantes.
> […]
> Vamos a escuchar el cuento
> del circulito de tiza.
> Comparadlo con el juicio
> de Salomón en la Biblia
> que es tan famoso en Europa
> como éste es famoso en China.[676]

Au-delà de son caractère didactique, le chœur permet le plus souvent de souligner la place d'une entité collective dépourvue de pouvoir décisionnel. Il met au jour des mécanismes d'oppression et s'érige en métaphore du système de pouvoir qui encadre les personnages. C'est le cas notamment dans *Guillem Tell*, où des prisonniers réduits à l'esclavage pour la construction de la prison dans laquelle ils seront enfermés interprètent *a*

[676] Alfonso Sastre, *El circulito de tiza*, dans *Teatro para niños*, op. cit., p.47.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

cappella des chansons issues de leurs terres d'origine. On retrouve un emploi similaire dans *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, lorsque les sept géants évoluent sur scène interprétant en chœur un chant faisant allusion à leurs insoutenables conditions de travail dans la mine. La référence aux *worksongs* se fait encore plus nette dans les didascalies qui accompagnent la chanson : « Quedan distribuidos por el escenario en actitud de trabajar en la mina. Trabajan muy lentamente al son de la melodía que ha retardado el ritmo. Se escuchan los silbatos de los guardias que vienen a distancia. ». Dans *Gran Claus i petit Claus*, la « Cançó de llaurar » que scande le petit Claus lorsqu'il se retrouve exploité par le grand Claus au début de la pièce produit un effet semblable.

Dans les pièces étudiées, qu'il soit interprété individuellement ou collectivement, le chant est intimement lié à la lutte sociale et politique qui structure les conflits dramatiques. Le chœur, en tant qu'interprétation collective du chant, formalise encore davantage « les rapports de l'Histoire et du drame […] pose des questions idéologiques, utopiques ou communautaires, en portant haut et fort jugements et idées, croyances et convictions »[677]. Il connecte la puissance scénique qu'il incarne à l'émergence d'un récit collectif aspirant à plus de justice. Loin d'appréhender la choralité comme une négation de l'individualité, les auteurs du corpus en font l'expression de la force démultipliée du collectif. Dans *La presó de Lleida*, les chœurs qui jalonnent la pièce constituent des moments charnières de prise de conscience collective sans laquelle les personnages resteraient démunis face à l'oppression du baron. D'ailleurs, à mesure que l'on avance dans l'histoire, les paroles des chansons prennent une valeur toujours plus performative. De l'incompréhension à la prise de conscience dans la « Cançó dels presos » du début de la pièce (« No sabem ben bé perquè / ens tenen empresonats […] Han inventat unes faltes / que nosaltres no hem pas fet »), évoluant vers la formulation des moyens de la lutte dans « Units lluitem » (« hem de cridar les veritats / i escampar-les pel carrer // Units lluitem / units lluitem / que separats no vencerem »), pour déboucher enfin sur la célébration de la force collective dans la « Cançó final » (« som la inquietut de les ones / d'aquest mar que sempre es mou »). Par ailleurs, la chanson finale exprime un désir de contagion de l'esprit de révolte depuis la scène vers la salle, à la manière de la tirade de Burrote à la fin d'*Asamblea General*[678]. En effet, elle se conclut sur une interrogation adressée aux spectateurs (« que s'ajunti aquell valgui : voldries

[677]Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, op. cit., p.8.

[678] Burrote s'y adresse directement aux spectateurs par cet appel collectif : « uniros todos y acudid a la asamblea general, y poniéndoos al lado de carboncito de cok, de la gatita y del burro, que soy yo, ya veréis como entre todos lograremos meter en el gran cubo de la basura a todos los monstruos ».

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

ajudar-nos tú? »). Cette question reste en suspens et n'aspire pas à une résolution dans le cadre de la représentation – qui ne donnerait lieu qu'à une pseudo-participation de l'enfant spectateur – mais bel et bien à la recherche par le dramaturge d'un basculement des aspirations émancipatrices du chœur vers l'expérience et les désirs du jeune spectateur.

La chanson finale d'*El niño que tenía miedo*, d'Eva Forest et Felicidad Orquìn, revêt un caractère performatif qui dépasse lui aussi le cadre de la scène et de l'univers fictionnel pour déborder sur le présent du spectateur. Dans la dernière scène, les enfants sont invités à se joindre aux comédiens pour créer puis interpréter une chanson menant à mal les personnages des contes et légendes tels l'ogre, la sorcière ou « el hombre del saco ». Le performatif sert ici l'émancipation du spectateur face à la transmission conservatrice des contes traditionnels. L'enfant est amené à dépasser ces représentations inhibitrices en verbalisant et en incarnant une parodie de ces différentes figures mythiques. En faisant intervenir le public dans la mise en chœur de la chanson finale, les auteurs poussent à l'extrême son róle de relais entre le monde de la fiction et l'univers référentiel des enfants, et ce à travers un brouillage de la frontière physique entre l'espace de la fiction et le lieu du public. La mise en scène du chœur célèbre non seulement l'union des personnages face à la force oppressive au sein de la fiction, mais aussi le « partage d'émotions » et la « circulation du sens »[679] au sein de l'assemblée théâtrale.

Ces différents exemples illustrent bien l'importance de la mise en musique du texte dramatique dans le rôle émancipateur que ces auteurs assignent à leur théâtre pour enfants. Aux antipodes de cette pratique dramaturgique, on retrouve une fois de plus l'esthétique prónée par la SF et l'AETIJ, et mise en œuvre par la compagnie Los Tìteres. À l'opposé du dépouillement instrumental, de la propension à la parodie musicale et du caractère distanciateur de la musique dans les pièces du corpus, les mises en scène de Los Títeres témoignent d'une volonté d'émerveillement par la virtuosité de l'exécution et le faste des orchestrations. La Section Féminine a su entourer l'équipe de Fernández Montesinos (metteur en scène) des meilleurs compositeurs et chefs d'orchestre espagnols de l'époque (Manuel Moreno-Buendía, Carmelo Bernaola, Pedro Luis Domingo et Alberto Blancafort) dont le travail a été constamment salué par les critiques théâtraux Enrique Llovet et Lorenzo López Sancho (*ABC*)[680]. Le travail d'orchestration occupe une place de premier plan dans les spectacles de la compagnie et s'inscrit dans une démarche opposée à celle des

[679] Enzo Cormann, *op. cit.*, p.31.
[680] Ces critiques mettent l'accent sur la qualité des compositions et de l'interprétation musicale, ainsi que sur la capacité de la musique à accompagner et soutenir les situations dramatiques.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dramaturges du corpus. Liée au prestige de la représentation (jeu des acteurs, faste des décors, des costumes et de l'espace théâtral), la musique invite à une réjouissance conçue comme « quelque chose d'innocent, un pur fait, c'est-à-dire quelque chose de donné »[681]. Comme le prône Brecht, et dans la mesure où les chants y sont interprétés sur scène par des acteurs, la musique y est bel et bien « gestuelle ». Toutefois, à aucun moment les comédiens chanteurs n'y développent un gestus « social ». Leur gestuelle chorégraphique vise à produire un effet ravissant sur le public, largement soutenu par l'orchestre situé dans la fosse ou par l'accompagnement enregistré, et ne présente aucune signification historico-sociale. La communication théâtrale se base ici sur un rapport rituel avec le public, fondé lui-même sur une fascination aliénante qui entraîne vers un renoncement à l'esprit critique. Par ailleurs, les chants n'apportent pas une distance vis-à-vis de l'action dramatique, ils engendrent au contraire un isolement émotionnel chez le spectateur. Cette dimension rituelle apparaît clairement dans des spectacles comme *La Pandilla va al teatro* ou *La feria del come y calla* où les spectateurs sont invités à se fondre en foule unanime en entonnant les chants ou en accompagnant le rythme. La « pulsion » remplace ainsi le « désir ».

On voit à quel point l'usage de la musique et du chant est révélateur des clivages qui ont marqué le théâtre espagnol jeune public au cours des dernières décennies du franquisme. D'un côté, les auteurs du corpus célébraient à travers les chœurs la constitution d'une communauté d'individus en quête de liberté et de justice (leur « désir »), et utilisaient la musique comme ressort de la distanciation critique à laquelle ils voulaient mener le spectateur. De l'autre, la compagnie Los Tìteres, en harmonie avec les préceptes de la SF et de l'AETIJ, mettait en scène le chœur sur les planches institutionnelles en lui attribuant une dimension fascinante et rituelle dont « le danger […] réside dans cette propension à nier l'individualité »[682], autrement dit à annihiler la singularité et le discernement du jeune spectateur.

Je me suis efforcé d'analyser l'influence de la dramaturgie brechtienne sur les œuvres du corpus non pas de façon figée, mais dans une perspective dynamique d'interaction avec le contexte théâtral franquiste (censure, théâtre institutionnel…). Examiner l'intertextualité en soi n'aurait eu qu'un intérêt restreint, limité à une pratique exégétique fermée sur elle-même. La mise en regard des pièces du corpus avec les pratiques dramaturgiques instituées et le

[681] Bertolt Brecht, *Sur la musique*, op. cit. p.713.
[682] Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *op. cit.,* p.9.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

discours censeur sur les théories brechtiennes a permis de détecter le potentiel de signification de cette intertextualité, puisque « se situer dans, ou en dehors de, la mode ou des traditions vaut comme prise de position de facto »[683]. L'intertextualité fonctionne ici comme un indicateur des prises de position des dramaturges vis-à-vis du théâtre et de la société espagnole d'alors. Si la source d'inspiration que représente la dramaturgie brechtienne est plus ou moins assumée et se manifeste à des degrés divers parmi les dramatruges du corpus, elle reste indissociable d'un commun questionnement politique de la vie humaine, des contradictions de son organisation, de la justice ou l'injustice des normes ou des traditions qui la régissent. En outre, l'influence brechtienne conduit les auteurs à replacer leur désir de transmission éthique au centre de la « tâche enfantine »[684] qu'ils assignent à leur théâtre et à en assumer le caractère didactique.

S'agissant d'une période charnière dans l'évolution du théâtre jeune public en Espagne, marquée par la multiplication de propositions dramaturgiques aussi innovantes que diverses dans leurs implications esthétiques et idéologiques, il convient de s'intéresser au róle de l'édition dans l'organisation et la diffusion d'un répertoire naissant et hétérogène. Concernant plus particulièrement les œuvres du corpus, il reste à déterminer dans quelle mesure le phénomène éditorial a pu incarner une fonction de passeur pour transmettre la spécificité de l'engagement de ces dramaturges auprès des enfants récepteurs.

[683] Alain Viala, *loc. cit*., p.69.
[684] Giorgio Agamben, *op.cit*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Chapitre 5 : Edition et théâtre engagé : perspectives et limites de l'approche éditoriale

Parmi les œuvres du corpus qui ont été publiées, la plupart a été intégrée à des collections de théâtre jeunesse. D'autres, minoritaires, ont été publiées dans des collections de théâtre « pour adultes », souvent au sein d'éditions consacrées au théâtre pour enfants d'un auteur reconnu pour le reste de sa production (Alfonso Sastre aux éditions Hiru, ou Lauro Olmo aux éditions Escelicer). Comme le rappellent Christine Rivalan et Myriam Nicoli, la collection éditoriale est un objet d'étude qui « requiert une prise en compte de son action culturelle mais aussi économique »[685]. Par ailleurs, seule une approche transdisciplinaire permet d'appréhender dans sa complexité un corpus varié, composé de livres, d'archives de maisons d'édition ainsi que de témoignages d'auteurs, d'éditeurs et d'illustrateurs en prise avec leur temps. Comme le souligne César de Vicente Hernando, le phénomène editorial s'insère dans « un complejo mecanismo de luchas en diferentes niveles de la sociedad en los que conviven el capital econñmico […], el capital social […] y el capital simbñlico »[686]. Le capital économique est directement lié aux perspectives lucratives qu'offre le marché éditorial. Le capital social, généré par les mécanismes de reconnaissance populaire et institutionnelle des œuvres et des artistes, est garanti quant à lui par l'évaluation sociale que le lectorat et la critique opèrent. Enfin, le capital symbolique désigne l'ensemble des représentations et expériences accumulées par le lecteur-cible dans un contexte sociohistorique donné et qui détermine en grande partie les orientations et la réception de la collection. Ces différents types de médiation imposent de saisir le geste éditorial dans ses relations avec le contexte historique, culturel, sociologique et économique dans lequel il s'insère.

Le lien entre édition et politique, dont découle l'application de la notion d'engagement au travail de l'éditeur, a déjà été mis en avant par les travaux de Jean-Yves Mollier[687] et Jacques Michon[688]. Sophie Noël souligne la particularité de la position de l'éditeur qui, « entre contraintes commerciales et exigences artistiques ou intellectuelles Ŕ donne une coloration particulière à la notion d'engagement, qui déborde de ce fait l'articulation

[685]Christine Rivalan et Miriam Nicoli, « Introduction », *La collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*, Rennes, PUR, « Interférences », 2014, p.9.
[686] César de Vicente Hernando, « La crisis de la refuncionalización del teatro y las estrategias editoriales », *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n°7, 2001, p.10.
[687] Jean-Yves Mollier, « Édition et politique (XIXe XXe siècles) », dans Serge Bernstein et Pierre Milza (dir.), *Axes et méthodes de l'histoire politique*, Paris, PUF, 1998, p.433-445.
[688] Jacques Michon, *Édition et pouvoirs*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 1995.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

traditionnelle entre culture et politique »[689]. L'engagement éditorial peut se manifester de deux façons : par une opposition au pouvoir politique (censure, liberté d'expression, dissidence intellectuelle…) et/ou par une résistance à la domination des logiques commerciales dans un secteur où la concentration capitalistique n'a cessé de croître depuis la fin du XIXème siècle. Dans les deux cas, « c'est bien l'autonomie du champ éditorial par rapport aux pouvoirs temporels de tous ordres qui est en jeu au travers de la notion d'engagement »[690].

Au début des années soixante, le monde éditorial espagnol évolue dans un contexte de relative libéralisation et de développement économique. Le renforcement de la classe moyenne et de son pouvoir d'achat est propice à l'ouverture de nouveaux marchés culturels. La réduction du taux d'analphabétisme offre pour sa part des perspectives intéressantes au secteur éditorial. De même, le Plan de Développement de 1964 affirme la volonté de l'État de développer l'industrie éditoriale et d'impulser la lecture à travers l'Instituto Nacional del Libro Español et le réseau de bibliothèques publiques[691]. L'émergence d'une culture de masse constitue souvent un terrain fertile à l'émergence du produit « collection ». Si le contexte socioculturel d'une société semble être le premier paramètre à prendre en compte pour cerner les conditions d'affirmation d'une logique éditoriale donnée, le cadre législatif apparaît lui aussi comme un paramètre central. Entre 1955 et 1967, on assiste à une multiplication des ordres et décrets ministériels relatifs à l'encadrement des publications pour l'enfance[692]. Le décret du 24 juin 1955 rappelle l'obligation d'adapter le contenu des publications pour enfants à la particulière psychologie du lecteur et d'observer un respect des principes religieux, moraux et politiques sur lesquels se basait l'État espagnol. L'arrêté du 30 juin 1958 établit les normes de labellisation des livres de lecture par le Ministère de l'Éducation, rappelant que leur « doctrina y espíritu contenidos en los libros, deben estar en

[689] Sophie Noël (coord.), « Edition et engagement. D'autres façons d'être éditeur ? », *Bibliodiversity, l'édition dans la mondialisation*, n°4, février 2016, p.3.
[690] *Ibid*, p.4.
[691] Jesús Prados Arrarte, *Plan de desarrollo en España. Exposición y crítica. 1964-1967*, Madrid, Tecnos, 1965, p.117. La première partie de cet ouvrage est une transposition littérale et complète du texte officiel intitulé « Résumé du Plan de Développement Economique et Social, 1964-67 » et comportant une entrée « Industria editorial » dans laquelle il est dit : « Junto a una potenciación de la organización distribuidora comercial hay que expandir la afición a la lectura a través de las bibliotecas públicas y dotar debidamente la labor de promoción y propagandad del Instituto Nacional del Libro Español ».
[692] Arrêté du 30 juin 1958 sur les contenus des publications pour enfants ; ordre du 4 octobre 1962 sur la diffusion des contenus autorisés sur le territoire espagnol ; ordre du 30 septembre 1963 sur la création d'un service de publications organisé en quatre branches : documentation, projets, éditions et distribution ; loi du 18 mars 1966 sur le statut des publications pour l'enfance et la jeunesse, décret du 31 mars 1966 sur les normes régulant l'inscription et le fonctionnement du registre des entreprises éditoriales, décret du 19 janvier 1967.

armonía con las disposiciones aplicables de la Ley de Educación Primaria »[693]. Enfin, la loi du 18 mars 1967 récapitule les droits et devoirs des éditeurs en termes de contenus et de diffusion commerciale dans le secteur du livre jeunesse[694]. Si ces textes de loi sont révélateurs de l'intérêt croissant porté à la littérature jeune public par les institutions franquistes, ils visent avant tout à canaliser le développement inévitable de l'édition jeunesse en rappelant les exigences censoriales et les obligations éditoriales qui en découlent.

Une fois posé ce contexte de production et de diffusion, il convient d'analyser les stratégies éditoriales des différents professionnels du livre pour enfants afin de mieux cerner les enjeux idéologiques ou économiques qui ont motivé leurs entreprises, ainsi que la part d'engagement dans leurs démarches et, parfois, l'écart entre leur engagement et celui des dramaturges. Enfin, il faut se demander dans quelle mesure les collections étudiées ont contribué à structurer l'émergence d'un répertoire pour enfants à travers la sélection des œuvres, la cohérence plus ou moins forte des collections, leur rapport à la scène et au monde du théâtre[695]. Enfin, la lisibilité qu'elles offrent au chercheur pour l'identification d'un corpus ne doit pas occulter tous les écueils auxquels peut conduire une approche éditoriale trop étroite. Cette approche peut en effet déboucher sur la mise à l'écart de nombreux textes inédits, ainsi qu'à la délimitation de corpus basés sur les catalogues de collections ne répondant pas à des critères poétiques ou idéologiques stables et cohérents. C'est pourquoi l'analyse rigoureuse des enjeux sous-jacents aux projets éditoriaux qui ont jalonné la période semble essentielle.

[693] *Colección Legislativa, 1958*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1972, p.707-709.
[694] BOE du 3 avril 1966.
[695] Je renvoie à l'annexe 5 pour une présentation formelle synthétique des collections étudiées. Cette description sera étoffée au cours de l'analyse menée dans ce chapitre.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

5.1. Editer le théâtre jeune public

5.1.1. La théâtralité à l'épreuve des collections

Avant de s'intéresser aux manifestations de la théâtralité dans les collections théâtrales pour la jeunesse, il convient de définir ce que l'on entend par théâtralité. Il y a en effet presque autant de définitions de ce terme que de spécialistes ayant tenté de le définir. Si le mot « théâtre » recoupe des réalités différentes (le lieu de représentation, la mise en scène mais aussi le texte dramatique), le terme théâtralité témoigne d'une volonté de précision théorique plus rigoureuse. Mais il n'en demeure malheureusement pas moins flou.

Pour certains, il renvoie à tout ce qui relève du spatial, du visuel, du spectaculaire (*theatron*, lieu d'où l'on regarde). Cette définition rejoint celle de Roland Barthes, qui définit la théâtralité comme « le théâtre moins le texte, une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur scène »[696]. Force est de remarquer que si l'on s'en tient à cette définition, la question de l'édition du texte théâtral serait directement mise sur le banc de touche. Mais cette insistance sur la dimension scénique correspond à un contexte bien précis de revalorisation de la mise en scène par rapport au texte. Cette citation est à interpréter avec précaution, d'autant plus que R. Barthes écrit une page plus loin : « la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre »[697]. De nombreux travaux ont contribué à montrer que la théâtralité peut se situer dans le texte, à travers tous les aspects qui appellent la scène (écriture didascalique, prise en compte de l'espace scénique, valeur performative du langage, phénomènes de théâtre dans le théâtre, etc.). Michel Corvin envisage quant à lui la théâtralité comme énonciation spécifique caractérisée par la double énonciation et par le caractère fictionnel de la représentation théâtrale[698]. La fiction, c'est-à-dire le doublement du monde, permet de distinguer notamment le théâtre de la *performance*, art non-fictionnel par excellence.

Un autre aspect qui semble aussi évident qu'important de rappeler, surtout lorsqu'on traite de l'édition, est celui de l'intentionnalité de l'auteur. Décider d'écrire pour le théâtre n'est pas anodin, cela fait partie du « geste théâtral ». Si certaines pièces contemporaines n'obéissent pas à une forme d'énonciation particulière et ne comportent ni didascalies, ni

[696]Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p.41.
[697]*Ibid*, p.42.
[698]Michel Corvin, « Théâtralité, Post-scriptum », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, tome 2, Paris, Larousse, « In extenso », 1998, p.1615.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

répliques, elles sont littérature dramatique parce que leur auteur les a écrites pour le théâtre et a souhaité les publier comme pièces de théâtre.

Au-delà du texte dramatique lui-même, il faut aussi se demander dans quelle mesure l'édition d'un texte dramatique peut-elle participer de la revalorisation de la mise en scène et de la théâtralité d'une œuvre ? Comment les collections répondent-elles au défi de la théâtralité ? Du point de vue des collections théâtrales pour la jeunesse, il est déjà possible de cerner une forme de théâtralité en isolant tout le paratexte renvoyant à la représentation passée ou à venir. Pensons ici aux didascalies externes, aux pistes pour le travail de mise en scène, de scénographie et de mise en musique, en passant par le prologue de l'auteur ou d'un metteur en scène reconnu.

Mais c'est la définition d'Arnaud Rykner qui se montre la plus opérante, dans la mesure où c'est elle qui reflète le mieux les enjeux liés au théâtre pour enfant à partir de la seconde moitié du XXème siècle. La théâtralité réside selon lui dans l'articulation du « niveau technique » du théâtre, c'est-à-dire son caractère « géométral, spatial, scopique Ŕ spectaculaire ; ce qui en lui sollicite et, dans un premier temps au moins, satisfait notre regard », avec son « niveau symbolique »[699] (capacité à produire des valeurs, à faire dialoguer des voix concurrentes, voire discordantes), et son « niveau pragmatique » (capacité à nous faire réagir voire interagir, qui ouvre toute scène vers un espace mental qui se construit le temps du spectacle)[700]. Le visuel, associé généralement au spectaculaire et à la technique scénique, n'est donc qu'une des trois dimensions de la théâtralité, à laquelle s'articulent les niveaux symbolique et pragmatique. Ces deux derniers niveaux renvoient à l'idée de co-présence et d'assemblée théâtrale définie par Enzo Cormann, qui la considère « du double point de vue du dispositif de *comparution* et de *l'agencement collectif d'énonciation* »[701] propre au théâtre. Définir la théâtralité c'est enfin s'interroger sur la spécificité de l'opération que le théâtre se propose d'effectuer sur le réel en tant que dispositif convoquant une assemblée : qu'est-ce que seul le théâtre peut dire ? Quelle est sa force ? Selon Denis Guénoun, c'est la politicité du théâtre qui fait sa spécificité. Et cette politicité tient avant tout du dispositif spatial circulaire entre salle et scène, acteur et spectateur, fiction et réalité[702].

[699] Arnaud Rykner, article « Théâtralité », *Les mots du théâtre*, Toulouse, PUM, 2010, p.117.
[700] *Ibid*.
[701] Enzo Cormann, *op. cit.*, p.11.
[702] Denis Guénoun, *Exhibition des mots : une idée politique du théâtre*, Belval, Circé, collection « Penser le théâtre », 1998.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Au regard de ces dernières définitions de la théâtralité, il est alors possible de s'interroger sur la place que peut occuper la démarche éditoriale dans un mouvement basé sur « la convocation d'une réunion » et « le désir de communauté » qui fondent les niveaux symboliques et pragmatiques de la théâtralité (production de valeurs et dialogue de voix discordantes suscitant l'interaction) ? Cette réflexion débouche sur deux questionnements. D'une part, celui relatif au róle du livre dans la diffusion de l'art de la co-présence qu'est le théâtre. D'autre part, celui relatif à la place de l'éditeur dans le dispositif de médiation et à sa contribution dans la construction du rapport entre le phénomène théâtral et la société.

5.1.2. Situation de l'édition théâtrale dans l'Espagne des années 1960

La publication du *Catálogo de libros infantiles y juveniles* de l'INLE (Instituto del Libro Español) à partir de 1959 et la création en 1970 de la « Sección de Literatura Infantil » à la BNE ont contribué à offrir au chercheur la possibilité d'une identification plus aisée des collections pour la jeunesse. Toutefois, l'édition des textes de théâtre jeune public étant restée jusque dans les années 1990 un phénomène dispersé, leur visibilité s'en trouve parfois escamotée. Aujourd'hui encore, une partie du matériel dramatique rassemblé par la « Sección Infantil » de la BNE n'est disponible que sous forme polycopiée. Il s'agit là d'un fait révélateur des difficultés économiques liées à la diffusion du livre de théâtre pour enfants.

Si l'on s'intéresse au cas de l'édition théâtrale pour la jeunesse en Espagne des années 1960 à aujourd'hui, un premier constat s'impose : la très faible part des collections théâtrales dans l'offre éditoriale destinée aux enfants. En 1967, Aurora Diaz-Plaja[703] faisait le constat suivant :

> Es un fenómeno absurdo el que ocurre con este desequilibrio absoluto entre la ley de la oferta y de la demanda. […] Los libros teatrales […] dentro de la producciñn de literatura infantil y juvenil en España no llegan al 1 por 100 de la cifra global. Los editores afirman que no es negocio e incluso exigen del autor, que intenta presentarles una obra, una aportación económica.[704]

[703]Dans les années soixante, Aurora Díaz-Plaja était directrice de la bibliothèque pour enfants « Parc de la ciutadella » à Barcelone, critique littéraire spécialisée dans la littérature pour enfants et membre du comité directeur de l'Association Espagnole de Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse.
[704]Aurora Díaz-Plaja, « El teatro, este género difícil de editar », *op. cit.*, 1967, p.183.

En effet, peu de maisons d'édition publiaient ce type de théâtre à cette période. En outre, le nombre très limité de tirages faisait que seules les pièces ayant la chance d'être rééditées pouvaient prétendre à une diffusion acceptable. Au cours des décennies 1940 et 1950, les éditions de théâtre pour enfants avaient diminué sensiblement. Le relais allait être pris par des maisons d'éditions se consacrant habituellement aux livres éducatifs. Celles-ci se sont mises à publier des textes de théâtre à faire jouer aux enfants et conçus comme instrument didactique au service de l'instruction morale et des disciplines scolaires. Le désert culturel imposé par la dictature franquiste au lendemain de la Guerre Civile est bien évidemment un facteur de premier ordre pour expliquer ce déclin. Toutefois, les raisons sont aussi à chercher dans le prestige et la démocratisation croissante du spectacle cinématographique et du divertissement radiophonique face au spectacle vivant.

En dehors du théâtre de propagande et d'exaltation patriotique, les nouvelles orientations éducatives de l'État franquiste vont utiliser le texte dramatique comme appui catéchistique ou comme support à des exercices de lecture, dialoguée ou non. Incarnée par la maison d'édition Galerìa Salesiana, la conception salésienne du théâtre va dominer dans le secteur de l'éducation morale et religieuse par le théâtre. Dans le cas des exercices de lecture, le texte dramatique va être appréhendé comme « simple » texte littéraire pris en dehors de sa spécificité générique, et donc extrêmement fragile face à la concurrence de l'offre romanesque. Les collections qui illustrent le mieux ce rapport à la lecture à partir de la fin des années 1950 sont « La ballena alegre », de Doncel, et « Lecturas dialogadas », de la Sección Femenina. La première incluait quelques pièces de théâtre dans un catalogue largement dominé par des récits, tandis que la seconde, composée exclusivement de textes dramatiques, était clairement destinée à des exercices de lecture dialoguée, dont l'objectif rejoignait celui des éditions de la seconde moitié du XIXe siècle visant essentiellement à transmettre aux jeunes une aisance oratoire pour briller en société.

En 1999, dans son *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Teresa Colomer faisait un constat similaire à celui d'Aurora Díaz-Plaja trente ans auparavant. Après avoir pointé du doigt la dépendance du théâtre jeune public vis-à-vis des subventions officielles et le manque de formation des professionnels de l'éducation, elle affirmait que si les maisons d'édition publiaient si peu de collections de théâtre pour enfants, c'est parce qu'il n'existait pas de demande généralisée de ce type de texte qui puisse les rendre rentables[705]. Quoi qu'à

[705]Teresa Colomer, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis, 1999, p.158.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

trente ans d'écart, les deux observatrices citées précédemment convoquent la question de la rentabilité commerciale afin d'expliquer les difficultés dont a toujours souffert le secteur de l'édition théâtrale pour enfants en Espagne. Cet obstacle, qui semble donc insurmontable au fil des années, amène à interroger la possibilité même de publier du théâtre pour enfants. Toutefois, pour répondre à cette question, le critère exclusivement économique ne doit pas faire écran au critère générique qui le prédétermine – celui de la lisibilité du genre dramatique pour le jeune lecteur –. C'est pourquoi il convient de revenir sur ce dernier critère avant d'aborder les démarches éditoriales particulières.

Contrairement à ce que constate Teresa Colomer pour les années 1990, la demande de textes dramatiques existait bel et bien au niveau des éducateurs, des metteurs en scène et des *dramaticiens* en activité au cours des années 1960. C'est du moins ce que reflètent les archives de l'AETIJ, qui renferment de nombreuses lettres d'éducateurs et d'enseignants à la recherche de conseils et d'orientations bibliographiques. Même en ce qui concerne les années 1990, le postulat de l'absence de demande du côté des éducateurs, avancé par Teresa Colomer, ne s'appuie pas sur des éléments d'observation tangible et chiffrée. Par ailleurs, le succès de la récente collection « ASSITEJ-España » remaniée (première collection à être, par sa présentation graphique et ses canaux de diffusion, clairement destinée aux éducateurs et metteurs en scène) incite à nuancer ce postulat et à envisager une défaillance plutôt du côté de l'offre éditoriale dans les décennies antérieures[706]. S'il n'est pas de notre propos de tenter de cerner les causes de cette « défaillance », il est malgré tout possible d'avancer deux hypothèses : d'une part, celle du manque de clarté concernant le destinataire des collections et, d'autre part, le manque de cohérence éditoriale lié à l'hétérogénéité qualitative des œuvres publiées.

Les collections espagnoles de théâtre jeune public des années 1960 témoignent d'une hésitation concernant la présentation formelle des ouvrages, impliquant une certaine indétermination quant au destinataire visé. Comme nous le verrons, si certaines sont clairement destinées à la lecture enfantine en raison de leurs abondantes illustrations et de la relative simplicité de la structure dramatique, d'autres portent la marque d'un flottement aussi bien dans leur présentation formelle que dans les déclarations d'intentions des éditeurs. Ce type d'hésitation n'a pas été sans conséquences sur l'avenir des collections concernées.

[706]Le succès de cette collection en Espagne est comparable au succès de la collection française « Théâtrales jeunesse » des éditions *Théâtrales*. Même si le cas français reste plus conséquent en termes de nombre d'œuvres et de tirages effectués.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Car tenter de susciter l'intérêt et de retenir l'attention d'un enfant avec un livre de poche sans illustrations, à l'écriture didascalique dense et à la typographie austère, relève de la gageure, même si son contenu appelle à la mise en scène pour un public d'enfants[707]. Si l'adulte amateur de théâtre détient les codes pour déceler et apprécier la théâtralité d'une écriture, cette pratique chez l'enfant semble plus difficilement abordable.

Familiariser l'enfant avec l'écriture dramatique n'a cessé de constituer un défi pour les éditeurs. Notons que ce constat n'est pas nécessairement à déplorer. Il conforte en effet l'idée d'une spécificité active du théâtre, art de la présence, qui permet à l'enfant de voir des choses que la littérature ne peut proposer à elle seule. Aujourd'hui, tout comme il y a soixante ans, l'enfant entre en contact avec le théâtre par le biais de la représentation ou du jeu dramatique, plutôt que par celui de la lecture de textes dramatiques. Ces observations, assez pessimistes si on se place du point de vue de l'édition, ne doivent cependant pas inciter à faire l'économie de la nécessaire analyse de ce que l'édition peut apporter au théâtre jeune public et à sa théâtralité spécifique.

5.1.3. La théâtralité de l'album, un mirage ?

Face à l'enjeu de familiariser l'enfant à la lecture de pièces de théâtre, certains éditeurs ont fait le choix de l'album-théâtre, dans lequel les illustrations occupent une place importante. Ce qui distingue l'album-théâtre de l'album jeunesse en général, c'est sa propension à mêler « images de fiction » (images renvoyant à l'espace dramatique, ou fictionnel) et « images de régie » (images renvoyant à l'espace théâtral et à son fonctionnement). Cette solution n'est toutefois pas sans poser un certain nombre de problèmes dans son rapport à la théâtralité des œuvres originales.

La majeure partie des collections analysées par la suite puisent leur théâtralité dans le texte dramatique et dans le paratexte qui l'accompagne. Contrairement aux collections de contes ou d'albums pour la jeunesse et à quelques exceptions près, les collections théâtrales des années 1960 et 1970 ne sont pas, ou très peu, illustrées. Les deux exceptions recensées sont la collection « Girasol Teatro » (Anaya, 1964-1967) et la collection salésienne « Teatro

[707] À cet égard, nous accordons une certaine lucidité au « lector 8 » de la commission de censure chargée d'évaluer la publication de la pièce *Asamblea general* dans la collection « Teatro » des éditions Escelicer. Celui-ci manifestait ses réticences quant à la lisibilité de l'ouvrage pour le jeune lecteur. Il faisait remarquer que l'ouvrage « resulta inadecuado como libro de lectura ». Et d'ajouter : « va dirigido a quienes montan teatro infantil ». AGA, (03)50 - 66/3505, rapport n°1039/69.

Edebé Ŕ Infantil » (Ediciones Don Bosco, à partir de 1974), toutes les deux profusément illustrées. Je me demanderai dans quelle mesure les illustrations, réalisées sous l'impulsion de l'éditeur sans concertation avec les dramaturges, peuvent-elles nourrir la théâtralité des textes dramatiques.

Dans sa thèse, Euriell Gobbé-Mévellec tente de démontrer, à partir d'un corpus hispano-français contemporain, à quel point les illustrations dans les albums (pas nécessairement théâtraux) peuvent être vectrices de théâtralité, notamment à travers les « images de régie » (illustration figurant l'espace théâtral). Elle suggère l'idée que le rapport entre texte et image présente des enjeux similaires à ceux que comporte la relation entre dialogue et didascalies. E. Gobbé-Mévellec voit dans « la manifestation récurrente du cadre théâtral » une aide à l'élaboration mentale de la mise en scène et donc une marque de théâtralité[708]. On peut néanmoins émettre deux hypothèses qui viendraient nuancer cette théorie sur la théâtralité de l'album. D'une part, la présence d'illustrations pourrait être un frein à la créativité et à l'imagination dans la projection mentale de la mise en scène par le lecteur. Par les illustrations, l'éditeur vise à stimuler un effet de saillance visuelle, voire parfois d'émerveillement, par lesquels il cherche à capter efficacement la « cible » enfantine. Dans la mesure où « une cible, ça coopère très peu : ça attend d'être touché »[709], la présence d'illustrations induirait alors une lecture fermée et passive. D'autre part, le format « album » détermine un horizon de réception exclusivement enfantin, cantonnant bien souvent l'ouvrage à la lecture dans la sphère privée, niant la spécificité générique du texte théâtral, en le voyant ici comme dialogue illustré plutôt que comme texte écrit pour être mis en scène.

Dans le contexte éditorial espagnol des années soixante, on dispose d'un cas précis qui tend à valider ces deux hypothèses. La pièce déjà citée *Historia de una muñeca abandonada*, écrite par Alfonso Sastre pour la scène en 1962, a été publiée une première fois sous forme d'album illustré dans la collection « Girasol Teatro » en 1964 et largement diffusée dans les bibliothèques et centres scolaires espagnols. Nous remarquons par ailleurs qu'aucune demande de représentation n'a été envoyée à l'administration durant les trois premières années qui ont suivi cette première publication. Ce n'est qu'à partir de 1967 que des demandes de représentations ont été faites auprès de la Commission de Censure par des

[708]Euriell Gobbé-Mévellec, *L'album contemporain et le théâtre de l'image (Espagne, France)*, Paris, Classiques Garnier, 2014. Elle développe cette idée dans la seconde partie de son travail intitulée « De la page à la scène. La théâtralité en jeu dans l'album », p.161-276.
[709]Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p.73.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

compagnies théâtrales[710]. Or, 1967 correspond à la publication de la même pièce au sein des œuvres complètes d'Alfonso Sastre par la maison d'édition Aguilar dans un ouvrage adressé au lecteur de théâtre adulte (1088 pages, 18x12cm, couverture rigide, papier bible, sans illustrations). Il est fort probable que ce soit cette seconde publication qui ait fait connaître la pièce aux professionnels du théâtre et ait donné lieu aux demandes de représentations dont font état les archives de la censure.

La trajectoire de cette pièce tend à montrer qu'un album, conçu comme outil de lecture et de divertissement pour l'enfant, escamote malgré lui le destin théâtral et scénique de la pièce. En effet, les professionnels du théâtre se montrent plus hésitants à s'emparer d'un ouvrage chargé d'illustrations enfantines ou présent dans les rayons jeunesse des librairies et bibliothèques. En outre, les canaux de diffusion diffèrent en fonction du lecteur cible, cerné avec « sagacité sociologique et prudence statistique »[711] par l'éditeur. Ainsi trouve-t-on des publicités pour les collections « pour adultes » du théâtre de Lauro Olmo (« Colección teatro », Escelicer, 1969) et Alfonso Sastre (« Teatro completo », Aguilar, 1967) dans la revue spécialisée *Primer Acto* lue par les professionnels du théâtre, éditions dans lesquelles sont insérées leurs pièces pour enfants. Les publicités pour la collection clairement destinée à l'enfance « Girasol Teatro », qui contient la même pièce d'Alfonso Sastre, figurent quant à elles dans le catalogue de l'INLE, davantage destiné aux libraires et bibliothécaires espagnols. Nous avons donc d'un côté une cible adulte plus spécifiquement théâtrale et qui tend davantage vers la scène ; de l'autre, une cible enfantine tournée vers le plaisir individuel de la lecture du texte et de l'image. Est-ce un hasard si les deux pièces pour enfants les plus jouées en Espagne dans la période étudiée sont deux pièces ayant été publiées dans des collections « pour adultes » (*Asamblea general, Historia de una muñeca abandonada*) ? Ce constat m'incite à souligner l'importance que peut avoir l'édition dans la dynamisation du fait théâtral pour la jeunesse.

5.1.4. Ce que l'édition peut apporter à la théâtralité : les limites d'un rapprochement

L'édition d'un texte théâtral peut être conçue comme trace (ou témoignage) de la représentation éphémère d'une pièce. Mais elle peut aussi être appréhendée comme point de

[710]Les archives de l'AGA font état de dix demandes adressées à la Junta de Censura Teatral entre 1967 et 1974, auquelles il faut ajouter la mise en scène réalisée par la compagnie La Tartana sous la direction de César Oliva à l'occasion de la 2nda Campaña Nacional de Teatro para Niños en 1969.
[711] Umberto Eco, *op. cit.*, p.71.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

départ, comme tremplin pour des mises en scène à venir. Dans le premier cas, les collections constituent la passerelle nécessaire entre l'éphémère de la représentation et la mémoire de l'écrit. Dans l'autre, elles donnent à connaître des propositions dramaturgiques, les diffusent au sein de la profession théâtrale et éducative et facilitent donc leur devenir scénique. Dans ces deux circonstances, que l'on retrouve de façon équilibrée parmi le corpus analysé, il est possible d'affirmer que les collections participent à l'émergence d'un répertoire de théâtre pour la jeunesse.

Parfois, un texte dramatique édité avant sa représentation est repris et publié de nouveau dans une autre collection qui reprend les choix scéniques d'un metteur en scène. C'est le cas par exemple de la pièce *Historia de una muñeca abandonada,* d'Alfonso Sastre, publiée sous forme d'album dans la collection « Girasol Teatro » en 1964. Alfonso Sastre a, par la suite, souhaité rééditer sa pièce en y intégrant les choix de mise en scène de Giorgio Strehler (Piccolo Teatro de Milan, 1976) dans une nouvelle publication des éditions Hiru[712], au sein d'une collection de théâtre adressée aux adultes[713]. Cette réécriture de la pièce a été réalisée en collaboration avec le metteur en scène Lluis Pasqual (Teatre Lluire) et a abouti à la représentation de la pièce au théâtre María Guerrero de Madrid (Centre Dramatique National) le 10 mai 1989. Cet exemple montre à quel point le travail de l'éditeur et celui du dramaturge peuvent se compléter et se soutenir mutuellement pour déboucher sur la valorisation aussi bien scénique qu'éditoriale d'une œuvre.

À partir du début des années soixante-dix, les deux principales collections en termes de nombre d'ouvrages (« Bambalinas » et « Edebé ») publient des pièces à partir d'une représentation érigée en modèle et décrite dans le paratexte (liste des acteurs, metteur en scène, salle, précisions sur les choix de mise en scène, photos). Ces collections cherchent à figer une expérience théâtrale présentée comme remarquable, comme jalon dans l'avènement du renouveau du théâtre jeune public institutionnel (TIM et Titeres). Mais ces collections sont aussi conçues comme un tremplin pour une mise en scène à venir à travers

[712] Hiru est une maison d'édition indépendante créée dans les années 1990 par Eva Forest et Alfonso Sastre afin de diffuser les œuvres de ce dernier encore trop difficilement accessibles en Espagne à cette époque. Dans une conférence donnée aux « Askencuentros » en 2004, E. Forest rappelait le constat qui avait motivé la création de Hiru : « algunas de sus piezas teatrales circulaban en fotocopias y se vendían a precios muy elevados a los estudiantes que preparaban tesis. El ensayo permanecía casi todo inédito y los pocos volúmenes que se habían editado hacía años, pese a las reediciones que se hicieron de ellos en su momento, se habían agotado también. […] Era una situación muy paradójica. Mientras que para los estudiosos de Alfonso Sastre estaba considerado una de las figuras más importantes y significativas del teatro españolcontemporáneo, sus libros teóricos y sus dramas Ŕmás de cincuenta en aquellos momentos-no estaban en ninguna parte, incluidas las bibliotecas ».Le texte de la conférence est disponible en ligne : http://www.sastre-forest.com/forest/pdf/hiruedit.pdf

[713]Alfonso Sastre, *Muñeca 88*, Hondarribia, Editorial Hiru, « Hiru Teatro », 1991.

des conseils de costumes, de jeu d'acteur ou de scénographie. Dans les deux cas évoqués, notons toutefois qu'il s'agit de conseils prescriptifs qui contribuent à cloisonner l'interprétation dramaturgique, aspect que j'analyserai plus en détails dans les descriptions de ces collections.

On l'a vu en introduction, l'activité théâtrale revêt une fonction utilitaire qui tient à son rôle dans la construction de l'enfant, à la mise en contact avec certaines visions du monde et à l'interaction que suscite l'assemblée théâtrale. L'écriture dramatique a en point de mire la convocation d'une réunion, elle ne se déploie donc pas de la même façon que les autres arts dans le champ social. Du côté de l'édition, on remarque que malgré la valeur collective d'assemblée sur laquelle insistent de nombreux dramaturges pour enfants, beaucoup d'ouvrages sont conçus exclusivement comme outil de distraction individuelle et de lecture silencieuse. C'est ainsi que l'éditeur de la collection « Teatro juego de equipo »[714] se sentait obligé de justifier l'utilité de sa collection en présentant ses ouvrages de la façon suivante : « Un libro de lectura amena y entretenida. Un eficaz ejercicio de pronunciación. Un breve estudio crítico de un autor, una obra, una época. Un ejercicio de trabajos manuales ». Alors que la collection était au départ conçue comme point de départ à des activités de jeu dramatique, il insistait sur le plaisir et l'utilité individuels liés à la lecture, comme si l'usage théâtral des livres ne suffisait pas à justifier la création d'une collection. Ou bien s'agissait-il pour l'éditeur d'étendre son horizon de réception et donc de s'assurer de meilleurs débouchés commerciaux à sa collection ?

En 1978, Carmen Bravo-Villasante, première spécialiste de littérature jeunesse en Espagne, mettait en avant le róle des bibliothèques dans la dynamisation de l'impact que peut avoir le théâtre sur la jeunesse sur ses récepteurs cibles :

> Quant au théâtre et à son action sur l'enfant et l'adolescent, nous devons encore dire que son effet ne se termine pas et ne doit pas se terminer non plus avec la représentation. […] Il faut absolument que le théâtre soit en contact, non seulement avec la famille, mais aussi avec l'école et le collège, et encore davantage la bibliothèque, qui devrait être aussi un autre centre de réunion pour l'enfance et la jeunesse. L'école, le collège et la bibliothèque doivent tous les trois contribuer à vivifier et clarifier le fait théâtral, et une fois celui-ci terminé il doit continuer à

[714]Cette collection de la maison d'édition La Galera a été créée en 1972. Hormis quelques illustrations qui parsèment les ouvrages, on y trouve une rubrique avec des exercices de travaux manuels et d'interprétation très dirigée. Parmi les ouvrages publiées, nous pouvons citer *Las armas de Bagatela* (Jaume Batiste), d'un pacifisme infantilisant, ainsi que des pièces très conservatrices comme celles de Carola Soler ou Aurora Díaz-Plaja, collaboratrices de la revue *Bazar*, de la Secciñn Femenina. Le catalogue se partage entre œuvres originales, adaptations de classiques, et adaptations de contes traditionnels.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> irradier sur ces trois institutions, où l'enfant passe sa vie. C'est ainsi qu'on pourra obtenir une participation très intense.[715]

On peut facilement imaginer le potentiel que représentent les collections dans cette propagation du fait théâtral au-delà de la représentation. Seulement, même si cela peut sembler une évidence, il faut rappeler que ce n'est pas tant la présence de la collection dans les rayons de la bibliothèque qui va prolonger la représentation, mais plutôt les activités de transmission organisées par des médiateurs. C'est pourquoi la question de l'horizon de réception est cruciale pour des collections conçues comme prolongement du fait théâtral. Pour susciter les interactions propres à l'assemblée théâtrale, l'adresse au médiateur semble être une option plus appropriée et efficace que la séduction d'un lectorat enfantin à travers la promesse d'un plaisir visuel et individuel.

5.2. Édition et diffusion des nouvelles tendances : contours de l' « engagement » éditorial

5.2.1. La maison d'édition Doncel et le « renouveau » institutionnel

La maison d'édition Doncel a été créée en 1958 sous l'égide de la Delegaciñn Nacional de Juventudes pour publier des livres d'« Educación física y Formación del Espíritu Nacional »[716]. Sa création s'inscrit dans l'affirmation d'une volonté de rénovation éditoriale par l'État franquiste. Les changements sociopolitiques induits par la technocratisation des instances du pouvoir ont conduit à l'apparition de nouvelles valeurs, en réponse à des transformations sociales qui se sont reflétées à leur tour dans les différentes manifestations culturelles au sein de l'État franquiste. La rénovation éditoriale impulsée dans ces années-là a été marquée, à l'instar du théâtre institutionnel, par la recherche d'une plus grande qualité formelle (textes littéraires, illustrations et fabrication). L'année 1958 a d'ailleurs été une année très représentative des ces nouvelles initiatives éditoriales depuis les institutions. Elle correspond à la création du prix « Lazarillo », créé par l'INLE avec le soutien du MIT et du MEN, qui récompensait aussi bien les auteurs que les illustrateurs et les éditeurs de livres

[715]Carmen Bravo-Villasante, « Recherche de nouvelles formes esthétiques dans le théâtre pour enfants », communication présentée au 6ème congrès international de l'ATEJ et publiée en français dans *Théâtre, enfance et jeunesse. Bulletin d'information, de documentation et de liaison internationale*, janvier-juin 1978, p.33-34.
[716]Carlos González Vergel, « Editorial Doncel cumple diez años de servicio y eficacia », *Revista del Instituto Nacional del Libro Español (INLE)*, n°149, mayo 1970, p.276-278.

jeunesse. En 1957 avait été créé le « Premio Nacional Frente de Juventudes para libros infantiles », antécédent immédiat du prix « Doncel »[717] organisé pour la première fois en 1961. Ce dernier regroupait trois catégories : contes, romans et pièces de théâtre. Parmi les gagnants dans la catégorie « théâtre », on recense Carmen Conde et Antonio Oliver, dont l'ouvrage, composé d'une série d'adaptations de *romances* traditionnels, renvoyait à une conception patrimoniale de la tradition littéraire, teintée d'un conservatisme moralisant qui, comme la maison d'édition Doncel, satisfaisait les intérêts culturels de l'État franquiste.

La mission de la Delegación Nacional de Juventudes (de laquelle dépendait la maison d'édition Doncel) n'était autre que de former idéologiquement la jeunesse espagnole à travers des activités récréatives extrascolaires[718]. La maison d'édition Doncel publiait aussi bien des livres éducatifs que des ouvrages de littérature pour enfants. Selon Rosario Vega García, ses collections auraient contribué à la rénovation du livre pour enfants, tant par l'abandon des contenus propagandistes des décennies antérieures que par la modernité stylistique des illustrations qui accompagnaient les textes[719]. Le caractère officiel de cette maison d'édition et la reconnaissance de la qualité de ses collections par les professionnels de l'éducation et du livre lui permettait d'envisager des tirages importants sans craindre l'échec commercial. La moitié des tirages de la revue « La ballena alegre » était même distribuée gratuitement dans les bibliothèques et écoles espagnoles. Avec la collection de textes littéraires et l'association du même nom, cette revue était une des trois composantes du Club Juvenil la Ballena Alegre, dont l'objectif résidait dans la promotion de la lecture à travers l'organisation d'activités culturelles et la diffusion d'informations relatives à la jeunesse[720].

La ligne thématique de la collection se caractérisait par ses protagonistes ingénus, dociles, évoluant dans une enfance idéalisée et pris dans des situations quotidiennes volontairement exemplaires auxquelles le jeune lecteur pouvait facilement s'identifier. Au total, on dénombre quatre numéros consacrés au théâtre jeune public : *El guiñol de don Julito* de Carlos Muñiz (1959), *El jardín de las siete puertas* de Concha Castroviejo (1961), *A la estrella por la cometa* de Carmen Conde et Antonio Oliver (1961) et *La maquinita*

[717]Fernando Cendán Pazos, *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*, Madrid, Pirámide, 1986, p. 204.
[718]Delegación Nacional de Juventudes, *Memoria de actividades*, San Sebastián, Delegación Nacional de Juventudes, 1967.
[719]Rosario Vega García, « Literatura infantil y juvenil en la España de los años sesenta: La Ballena Alegre », *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n°42, 2009.
[720]Grâce à une cotisation mensuelle de 15 pesetas, les membres du Club recevaient la revue, une réduction de 25% pour l'achat des libres de la collection « La Ballena Alegre » et d'autres réductions pour des voyages organisés par la Oficina de Turismo Juvenil (excursions, échanges, voyages éducatifs).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

automática de Paulino Posada (1971). Même si « La Ballena Alegre » n'a pas été créée à des fins de formation politique de la jeunesse, tous les récits qui la composent reflètent de manière positive les schémas idéologiques instillés par le régime franquiste[721] : unité familiale (*El guiñol de don Julito, De un país lejano, Detrás de las nubes*), foi religieuse (*Marcelino Pan y Vino*, *Ángel en España*), exaltation de référents littéraires comme base culturelle de la nation espagnole (*A la estrella por la cometa*), hiérarchie sociale (*Manuel y los hombres),* unité de la patrie (*Luiso*)*,* notion de sacrifice (*El guiñol de don Julito*).

Les archives de Doncel mentionnent des tirages s'élevant à 5000 exemplaires pour la quasi-totalité des livres de cette collection[722], donnée qu'il faut multiplier par un nombre de rééditions pouvant s'élever à dix pour certains volumes. Abondamment illustrés, les ouvrages de cette collection ont donné lieu à des collaborations avec des illustrateurs de talent et soucieux de renouveler l'esthétique du livre jeunesse (Celedonio Perellñn, José Paredes Jardiel). L'ouvrage *El guiñol de don Julito* rassemblant cinq pièces de théâtre de Carlos Muðiz a d'ailleurs été illustré par José Paredes Jardiel, dont les illustrations de *Juguetes en la frontera* seront l'élément qui attirera l'attention de la censure sur la collection « Girasol Teatro » (annexe 4). Si la qualité et la modernité des illustrations ont été justement saluées par la critique contemporaine, on peut néanmoins nuancer une lecture trop progressiste de la collection, comme celle développée par Rosario Vega García, qui considère que la collection a réussi « una enriquecedora labor educativa, acercando la cultura teatral a los niños, incitando a la colaboración activa del lector e impulsando el desarrollo de una acción formativa y social, que a su vez proporcionó la oportunidad de fomentar la creatividad de los niños y los jóvenes »[723]. Or, on l'a vu, s'il y a eu développement d'une action formative et sociale, elle a consisté en un conditionnement autour des valeurs franquistes. Aucun dispositif littéraire ou éditorial ne semble avoir visé à bouleverser la posture passive du jeune lecteur, ni à susciter un réveil critique vis-à-vis des valeurs de l'Espagne éternelle.

À l'instar de la compagnie officielle Los Tìteres, la collection « La Ballena Alegre », derrière la mise en avant d'une préoccupation esthétique essentiellement basée sur la modernité des illustrations et l'abandon de l'exaltation fascisante, n'a pas renoncé à la tâche

[721] L'ouvrage *Luiso ("María", matrícula de Bilbao)*, de Sánchez-Silva et Luís de Diego, a été déclaré « texto para la enseñanza de educación política masculina del tercer curso de bachillerato », il a par ailleurs obtenu le prix Virgen del Carmen de 1960 (voir Rosario Vega García, « Literatura infantil y juvenil en la España de los años sesenta: La Ballena Alegre », *op. cit*.)

[722] *Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración*, boîtes (3)50-21/13521 et (3)50-66/03286.

[723] Rosario Vega García, *loc. cit*., p.9.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

de transmission des valeurs promues par le franquisme. En cela, elle se distingue radicalement de la collection « Girasol Teatro », à l'identité graphique proche mais située idéologiquement aux antipodes de « La Ballena Alegre ». S'agissant de la seule collection à avoir publié de manière regroupée et cohérente un certain nombre d'œuvres du corpus analysé, la genèse et l'évolution de « Girasol Teatro » fera l'objet d'une étude plus approfondie.

5.2.2. « Girasol Teatro » : radiographie d'un projet audacieux

Créée en 1959 à Salamanque par le libraire Germán Sánchez Ruipérez, la maison d'édition Anaya s'est centrée dès sa naissance sur la publication de livres éducatifs et les éditions de textes littéraires commentés à l'usage des élèves et étudiants espagnols. Germán Sánchez Ruipérez réussit rapidement à imposer ses différentes collections éducatives au sein du système scolaire espagnol, et ce du primaire à l'université, grâce à des collaborateurs prestigieux comme l'académicien Fernando Lázaro Carreter[724]. En 1981, l'éditeur crée une fondation à son nom (Fundación Germán Sánchez Ruipérez) consacrée à la formation des professionnels de l'édition et au développement de la lecture chez l'enfant. Cette fondation, à travers ses diverses activités (publications, colloques, revues), n'a cessé de présenter Anaya comme le moteur de l'innovation éducative et de la rénovation de ce segment du commerce éditorial en Espagne à partir des années 1960. Toutefois, le processus de construction de ces collections éducatives et le róle de l'éditeur dans l'innovation pédagogique qu'elles représentaient n'ont pas fait l'objet d'études approfondies. Dans les années soixante, les collections d'albums illustrés pour la jeunesse ne constituaient pas la priorité de l'éditeur, qui ne comptait dans son catalogue que trois collections de ce type. Ephémères et très limitées en termes d'ouvrages et d'auteurs mobilisés, les collections de contes pour enfants « Menta Limón »[725] et « Pez Luna »[726] ainsi que la collection de pièces pour marionnettes « Girasol-Guiñol »[727] présentaient des contenus hétérogènes, allant d'un

[724]Fernando Lázaro Carreter était en 1960 le plus jeune professeur des universités en Espagne ; il enseignait la « Grammaire générale » et la « Critique littéraire » à l'université de Salamanque.
[725]*Las aventuras de Pito y Pico* (1963) et *Pito va a la escuela* (1963), de Concha Fernández-Luna.
[726]*Fiesta en Marilandia* (1963), de Concha Fernández-Luna et *Las noches del gato verde* (1963), d'Elisabeth Mulder.
[727]*La princesa cautiva* (1964) et *La canción del marinero* (1965) d'Ángeles Gasset.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

infantilisme propre aux productions espagnoles des années cinquante à des tentatives plus ambitieuses comme *Las noches del gato verde* d'Elisabeth Mulder, qui continue d'être publiée aujourd'hui[728]. La collection « Girasol Teatro » marque l'apparition, en 1964, d'une tentative plus audacieuse et cohérente, tant en termes quantitatifs que qualitatifs. Imaginée par Concepción (Concha) Fernández Luna, instigatrice et future directrice de la collection, « Girasol Teatro » rassemble six pièces de théâtre pour enfants publiées entre 1964 et 1967[729]. Cette collection théâtrale est une entreprise singulière dans la mesure où les dramaturges y ayant participé étaient tous issus du courant dit du « réalisme social » des années 1950. Leurs critiques acerbes à l'égard du régime leur avaient valu de sérieux ennuis aussi bien avec la censure qu'avec la justice franquistes[730].

Ajoutons à cette situation le constat inquiet que faisait Aurora Díaz-Plaja en 1967 sur l'édition théâtrale pour enfants en Espagne. Elle regrettait l'absence de collections théâtrales dans les rayons de littérature pour enfants. Le théâtre représentait en effet moins d'un pour cent de la production dans ce domaine. L'auteure de l'article s'alarmait : « los editores afirman que no es negocio e incluso exigen del autor, que intenta presentarles una obra, una aportación económica »[731].

Il serait donc tentant d'imputer le relatif échec de la collection (en termes de continuité dans le temps et de diffusion quantitative) à son contexte de production culturel. Toutefois, l'analyse des archives de la censure nous indique qu'à une exception près, toutes les pièces de la collection ont été dans un premier temps bien accueillies et acceptées par les censeurs. Comment dès lors expliquer que l'entreprise ait tourné court ? Sans doute convient-il d'interroger l'ambition qui a présidé à ce projet éditorial. La portée subversive de cette collection relevait-elle d'une démarche artistique et éthique concertée entre ses différents acteurs ? A-t-elle été victime ou non de dissensions internes?

« Girasol Teatro » revêt un caractère insolite dans le fonds éditorial d'Anaya. Les textes dramatiques qu'elle rassemble développent un théâtre pour enfants teinté d'anti-autoritarisme et chargé de symboles sociopolitiques contestataires. À cela s'ajoute une

[728]Elisabeth Mulder, *Las noches del gato verde*, Madrid, Siruela, 2004.
[729]*Historia de una muñeca abandonada*, d'Alfonso Sastre, 1964 ; *El niño que tenía miedo*, d'Eva Forest et Felicidad Orquín, 1964 ; *El torito negro*, d'Antonio Ferres, 1965 ; *El pincel mágico*, d'Armando Lñpez Salinas, 1965 ; *Juguetes en la frontera*, de Jesús López Pacheco, 1965 ; *Cristobicas y el payaso Carablanca,* de Concha Fernández-Luna, 1967.
[730]Les rapports issus du tristement célèbre « Gabinete de Enlace » conservés aux Archives Générales de l'Administration à Alcalá de Henares font état de toutes les poursuites et peines engagées contre ces auteurs (amendes, emprisonnement), mais qui n'ont jamais touché Concha Fernández-Luna ni Felicidad Orquín (co-auteure de *El niño que tenía miedo*, avec Eva Forest).
[731]Aurora Díaz-Plaja, *op. cit*., p.183.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

volonté de projection des problématiques chères au réalisme social dans des créations pour enfants : l'injustice sociale, le róle oppresseur de l'État, la lutte des classes, la clandestinité et la manipulation médiatique.

D'un point de vue formel, les textes sont accompagnés d'illustrations abondantes issues de collaborations avec des peintres et des illustrateurs parfois reconnus, comme José Paredes Jardiel ou Luis de Horna, qui ont illustré respectivement les pièces *Juguetes en la frontera* et *Cristobicas y el payaso Carablanca* publiées dans la collection. Dans certains ouvrages, même si l'espace occupé par les illustrations est équivalent au texte, on ne peut pas parler d'albums proprement dits dans la mesure où le travail d'illustration ne dépasse pas les formes classiques de dialogue esthétique entre texte et image. C'est le cas par exemple de *Historia de una muñeca abandonada*. Dans cette pièce de la collection, les illustrations se limitent à offrir une transcription graphique du texte dramatique. En outre, leur manque de technicité et d'audace contraste avec les illustrations de José Paredes Jardiel et Luis de Horna.

Si la plupart du temps les illustrations figurent graphiquement l'imaginaire déjà présent dans le texte, en revanche certaines d'entre-elles suggèrent l'espace théâtral (représentation du rideau, des planches de la scène). En effet, l'écriture intrinsèquement théâtrale proposée par les dramaturges n'est pas relayée à la même hauteur selon les illustrateurs. Dans certains albums, les « images de fiction » se mêlent aux « images de régie »[732], illustrations à valeur fonctionnelle qui ont pour effet de faire avancer le texte vers la scène. Dans *El niño que tenía miedo*, illustré par Fabricia Sorel, l'espace scénique est suggéré par les illustrations et les personnages participent à des jeux de rôles. Tout comme dans *Cristobicas y el payaso Carablanca,* illustré par Luis de Horna, où les personnages adoptent des gestuelles théâtrales Ŕtel le clin d'œil adressé au public Ŕet se costument.

Compte-tenu de l'appareil censorial et législatif qui encadrait les productions littéraires pour la jeunesse, les audaces textuelles et graphiques que je viens de présenter impliquaient une part de risque inhérente au lancement de la collection. Dans un contexte si contraire à la libre expression, la mise en œuvre de « Girasol teatro » semble relever d'un pari éditorial qui confine au défi. Pour en saisir les tenants et les aboutissants, il faut se tourner vers ses principaux acteurs et tenter d'évaluer, à travers archives et témoignages, le róle joué par chacun d'eux.

[732]Cette typologie a été établie par Marie Bernanoce dans l'article : « L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution », *Les Cahiers de Lire Ecrire à l'école*, *Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*, Grenoble, CRDP de Grenoble, 2007, p. 121-135.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

En Espagne, depuis longtemps, la non-conservation des archives éditoriales est un problème récurrent auquel de nombreux chercheurs sont confrontés. La maison Anaya n'échappe pas à ce triste constat. De la collection « Girasol Teatro », la maison d'édition n'a conservé que les contrats des différents auteurs. Ne figurent ni les contrats des illustrateurs, ni les éventuelles correspondances entre éditeur, auteurs et illustrateurs, ni les brouillons témoignant du processus de création. Pour autant, l'absence d'archives ne doit pas être considérée comme un obstacle insurmontable à l'analyse du processus de production de la collection « Girasol Teatro ». Si les témoignages n'ont pas la même portée objective que la consultation d'archives, ils permettent néanmoins de dépasser la spéculation critique dès lors qu'ils font la lumière sur les raisons de cette carence archivistique.

En ce qui concerne l'absence de traces de correspondances, les échanges entretenus avec Alfonso Sastre Ŕ auteur de *Historia de una muñeca abandonada* Ŕ et Juan José Losada Iglesias Ŕ à l'époque directeur adjoint de la maison d'édition Ŕ nous en fournissent une explication cohérente. A. Sastre présente cette collection comme « la idea colectiva de un pequeño grupo de escritores progresistas » pour lesquels « había una relación de proximidad física, lo que no producía necesidad epistolar alguna »[733]. Il apparaît donc clairement que le contexte dictatorial de répression dans lequel a émergé la collection incitait ces auteurs dissidents à fonctionner en réunions (« tertulias ») clandestines, rendant aujourd'hui vaine toute recherche d'archives épistolaires.

D'après les témoignages de Juan José Losada et de l'illustrateur Luis de Horna, il semble que la même nécessaire discrétion ait présidé dans les échanges entre les professionnels de l'édition et les auteurs, quoique pour des raisons différentes selon qu'il s'agissait de la directrice de collection ou du directeur de la maison d'édition. Selon A. Sastre, il est très probable que Germán Sánchez Ruipérez n'a eu aucun contact avec ses auteurs. Il semble que tout se soit construit par l'intermédiaire de Concepción Fernández-Luna, auteure qui serait à l'origine du projet de collection[734]. Bibliothécaire à la Biblioteca Nacional de España et figure reconnue par l'institution, cette dernière collaborait depuis quelques années déjà avec la maison Anaya comme auteure et directrice de collections. En proposant à Germán Sánchez Ruipérez les auteurs qui vont être ceux de la collection « Girasol Teatro », C. Fernández-Luna se positionne en réelle interface entre ce groupe d'auteurs progressistes[735]

[733]Témoignage recueilli auprès d'Alfonso Sastre à l'occasion d'un échange épistolaire datant de septembre 2014.
[734]Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias, Madrid, 4 juin 2015.
[735]Tous les auteurs de la collection, à l'exception de Felicidad Orquìn, militaient à l'époque au sein du parti communiste clandestin.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

et la maison d'édition. Les différents témoignages recueillis au cours de cette recherche signalent tous que la collaboratrice d'Anaya et les auteurs de la collection partageaient une même sensibilité idéologique[736]. L'activité dissidente de cette fonctionnaire de la bibliothèque nationale rend plus que valide l'hypothèse d'un contact oral direct avec les auteurs au cours de réunions comme celles mentionnées par Alfonso Sastre, et donc l'absence d'échanges épistolaires.

C'est le dessinateur Luis de Horna (illustrateur de *Cristobica y el payaso Carablanca*) qui fournit une explication rationnelle à l'absence de correspondance éditoriale avec les illustrateurs. Lorsqu'il décrit sa collaboration avec la maison d'édition Anaya, il regrette le fait que « en la mayoría de los libros que he ilustrado, no hubo ninguna entrevista ni diálogo con la autora ». En fait, Luis de Horna n'était pas seulement illustrateur au sein de la maison d'édition Anaya, mais encore « directeur artistique ». Il avait aussi bien pour mission « diseñar un catálogo de ediciones, como la portada de un libro, o viajar buscando locales para la red de librerías de la empresa »[737]. Il était donc chargé d'illustrer *Cristobicas y el payaso Carablanca* en 1967 et *Cuentos del Sarampión* en 1968 dans le cadre de ses fonctions d'employé à temps partiel chez Anaya, et ce sans recevoir le moindre commentaire sur son travail, tant avant qu'après la publication[738].

L'absence d'archives épistolaires s'explique donc par les mécanismes mis en œuvre dans le processus de création de cette collection : activité dissidente des auteurs ayant marqué leur relations humaines et le processus de création collective, rôle clé de Concepción Fernández-Luna comme interface physique entre le groupe d'auteurs et l'éditeur et, pour finir, statut hybride de la plupart des illustrateurs, dont le travail graphique s'intégrait dans une activité salariée polymorphe et diversifiée au sein de la maison Anaya. C'est en négatif que l'absence d'archives éditoriales vient nous informer sur le processus de construction de la collection. Elle donne à voir une gestion éditoriale des œuvres non seulement atomisée, mais surtout très peu concertée, aspect d'autant plus étonnant que la jeune maison d'édition ne comptait alors que sept employés. Cette gestion verticale de la collection puise sans doute ses racines dans « l'autoritarisme »[739] de la directrice de collection Concepción Fernández-

[736]Concha Fernández Luna entretenait d'étroites relations avec la duchesse de Medina Sidonia, surnommée « la duchesse rouge » pour ces prises de positions politiques anti-franquistes. En outre, Fernández Luna publie en 1961 une traduction des *Lunettes du lion*, de Charles Vildrac, pour laquelle elle reçoit le Prix National de Traduction en 1963. Fait paradoxal lorsque l'on sait que l'auteur de l'ouvrage avait été l'un des directeurs de l'AEAR (Association des écrivains et artiste révolutionnaires), fondée en 1932.
[737]Témoignage recueilli auprès de Luis de Horna, à l'occasion d'un échange de mails datant de juin 2015.
[738]*Ibid*.
[739]Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias : « era una persona autoritaria, de ideas claras y fijas ».

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Luna, mais surtout dans le caractère « impulsif »[740] des décisions de Germán Sánchez Ruipérez.

Si l'on rentre maintenant de plain-pied dans l'analyse des archives à notre disposition, il convient de discerner deux sources distinctes : d'une part les contrats des auteurs conservés par le service juridique de l'actuelle maison d'édition Anaya et d'autre part les archives de la censure franquiste conservées aux Archives Générales de l'Administration à Alcalá de Henares. Pour ce qui est de ces dernières, les acteurs de la collection – éditeur, auteurs, illustrateurs – ne s'y expriment que très rarement. Néanmoins, ces documents fournissent des éléments essentiels[741] à l'analyse de la réception critique de la collection par les commissions de censure. De plus, les descriptions physiques et thématiques des ouvrages par les censeurs apportent des éléments d'information permettant d'évaluer certains enjeux socioculturels, techniques et économiques liés à la création de cette collection.

Les premiers éléments basiques mais non moins fondamentaux dont nous informent les archives de la censure sont le tirage et le prix de vente au public des ouvrages. Le rapport de *Juguetes en la frontera* mentionne la mise en vente de 4000 exemplaires à sa sortie en 1965[742]. Le contrat d'Alfonso Sastre fait état quant à lui de 5000 exemplaires pour sa pièce *Historia de una muñeca abandonada* en 1964[743]. Ces chiffres rejoignent ceux de la collection « La Ballena Alegre »[744], similitude qui n'est pas anodine et nous renseigne sur l'ampleur du projet de collection « Girasol Teatro » : Germán Sánchez Ruipérez envisageait d'égaler Doncel en termes de tirages. Lorsqu'on connaît les avantages dont disposait cette dernière sur le marché éditorial d'alors, le fait témoigne d'une ambition certaine. Et ce, d'autant plus que la collection « Girasol teatro » est exclusivement composée de pièces de théâtre. Ajoutons que si depuis 1959, avec la création de la compagnie Los Títeres, le théâtre pour enfants se développe en Espagne, c'est avant tout à travers l'adaptation de classiques du Siècle d'Or, de succès éditoriaux et audiovisuels étrangers[745] ou de thèmes folkloriques

[740]Témoignage recueilli auprès de Luis de Horna : « las decisiones venían de la Dirección de un modo impulsivo ».
[741]Figure d'abord la liste de ses membres, révélant sa composition très hétérogène (personnalités religieuses, fonctionnaires, auteurs, critiques littéraires, etc…). Si certains rapports font état de l'ignorance du censeur en matière littéraire, la plupart des commissions comptait en leur sein des critiques littéraires ou des auteurs. C'est notamment le cas pour les commissions de littérature pour enfants dans les années qui nous intéressent. Sur les rapports analysés figurent des noms d'auteurs comme Carlos Muñiz, Victor Aúz, Bautista de la Torre et celui de la présidente de « l'Association du théâtre pour l'enfance et la jeunesse » María Nieves Sunyer.
[742]AGA, boîte (3)50- 21/15132.
[743]Contrat conservé par le service juridique de l'actuelle maison d'édition Anaya.
[744]AGA, boîtes (3)50-21/13521 et (3)50-66/03286.
[745]Entre 1959 et 1965, la troupe « Los Títeres » présente des adaptations scéniques de *Peter Pan*, *Le Petit Prince*, *Le Magicien d'Oz*, *Pierre et le Loup*, *Pinocchio, L'île au trésor, L'oiseau bleu* ainsi que des

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

plutót qu'à travers des mises en scène de dramaturges espagnols contemporains, qui plus est peu recommandés par les autorités.

L'article déjà mentionné d'Aurora Díaz-Plaja – qui regrettait l'absence de collections théâtrales dans les rayons de littérature pour enfants – offre une clé pour comprendre le pari de Germán Sánchez Ruipérez. Elle pointe en effet du doigt le déséquilibre entre l'offre et la demande en ce qui concerne le théâtre jeune public, raison pour laquelle « tanto los bibliotecarios como los libreros hemos de responder negativamente […] a la constante demanda de las diversas personas dedicadas a la cultura infantil: maestros, párrocos, bibliotecarias, jardineras de infancias y padres de familia »[746]. Dans le cas de « Girasol Teatro », c'est sans doute l'expertise de la directrice de la collection Concepción Fernández-Luna qui, forte de son expérience de bibliothécaire à la *Biblioteca Nacional de España* et de conseillère au sein du *Servicio Nacional de Lectura*[747], a convaincu Germán Sánchez Ruipérez d'envisager un tel tirage pour sa collection théâtrale sans craindre un échec commercial. L'on sait en effet que les bibliothèques espagnoles ont été les principales acquéreuses des pièces de cette collection[748], constituant ainsi le débouché commercial le plus viable pour Anaya.

Le caractère audacieux et risqué d'un tel projet éditorial est donc à nuancer. Les débouchés commerciaux avaient été mesurés et la collection répondait à une demande latente de la part d'une partie du secteur éducatif espagnol. Est-ce un hasard si les collaborateurs et amis de G. Sánchez Ruipérez relayent tous sans exception le portrait d'un homme pragmatique et ambitieux, dont le sens des affaires a fait la réussite de sa maison d'édition depuis sa création jusqu'à aujourd'hui ? Cette réputation est alimentée par l'éditeur lui-même. C'est ainsi qu'il justifie le choix d'éditer presque exclusivement des livres éducatifs dès 1959 : « por simple intuición pensé también que sería de rápida rotación, y no tendría que almacenar ediciones porque se venderían en tres o cuatro meses y se podría volver a imprimir »[749]. Au fond, l'éditeur G. Sánchez Ruipérez semblait être davantage

adaptations de classiques de la littérature espagnole destinées aux adolescents, comme *El retablo de las maravillas* de Cervantes ou *El acero de Madrid* de Lope de Vega. Les thèmes folkloriques sont repris quant à eux dans des créations scéniques telle que *La feria del come y calla*.

[746]Aurora Díaz-Plaja, *op. cit.,* p.183.

[747]Institution chargée de conseiller et de doter financièrement les bibliothèques du réseau national. Le SNL publiait notamment un bulletin mensuel dans lequel étaient publiées des chroniques sur des ouvrages ou des auteurs. Fernández Luna est l'auteur de nombreux articles dans ce bulletin au cours des années soixante.

[748]Témoignage recueilli auprès de Juan José Losada Iglesias.

[749]Amparo Soler, *Conversaciones con editores: en primera persona*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006, p.158.

guidé par la réussite commerciale de son entreprise que par la stricte innovation éducative ou littéraire des ouvrages qu'il publiait.

Si Germán Sanchez Ruipérez s'engage avec « Girasol teatro » dans un pari éditorial, en bon gestionnaire, ce n'est pas sans prendre de prudentes précautions dont témoignent les contrats d'auteurs. La première est d'ordre économique. La clause n°10 des différents contrats consultés stipule qu'en cas d'interdiction de publication par la censure, l'auteur concerné se verra dans l'obligation de rembourser l'intégralité de l'avance sur salaire qui lui aura été faite. Or, le fragment de phrase lié au remboursement des frais avancés n'apparaît pas sur le contrat de Concha Fernández-Luna, seule auteure n'ayant jamais connu d'encombres ni avec les services de la censure ni avec la justice franquiste. Pour l'éditeur, il s'agissait donc de prendre les mesures nécessaires pour se mettre financièrement à l'abri d'un obstacle légal lié davantage à l'identité des auteurs qu'au contenu effectif des œuvres présentées à la censure. Si l'on s'en tient à l'analyse des contrats conservés par la maison Anaya, on remarque que cette prudence se double d'une velléité de contróle du contenu des œuvres. En effet, avec la clause n°7, l'éditeur se réserve la liberté d'effectuer les corrections de style qui lui paraîtraient nécessaires[750]. La non-conservation des manuscrits contenant les éventuelles retouches éditoriales m'empêche malheureusement de déterminer s'il s'agit ici d'une pure question de style ou si le fond idéologique des œuvres est lui aussi en cause. Une fois de plus, cette clause n'est pas présente dans le contrat de Concha Fernández-Luna. Parmi les cinq auteurs concernés, seul Jesús Lñpez Pacheco s'oppose à cette clause en barrant la mention en question et en signalant à l'éditeur qu'il exige une nouvelle signature attestant de la prise en compte de cette modification. Ironie du sort, la pièce de J. López Pacheco sera la seule à subir une interdiction de la part de la censure. Autorisée dans un premier temps en 1964, ce n'est qu'une fois distribuée en librairie qu'elle attirera l'attention de la « Delegación Provincial de Información de Salamanca » dans un rapport datant du 21 janvier 1965 qui, en plus d'ordonner l'élimination de l'ouvrage de toutes les librairies et bibliothèques d'Espagne, nous informe que l'éditeur n'a pas respecté les démarches imposées par la censure en omettant de présenter les illustrations. Les censeurs pointent du doigt « las ilustraciones que asemejan a los personajes odiosos de la obra con la Guardia Civil, revelando la auténtica intención del texto »[751]. Le parallèle entre les carabiniers du pays imaginaire et la Guardia Civil franquiste est en effet suggéré par les tricornes dans les

[750]« El editor se obliga […] a no introducir modificaciñn sustancial alguna en el original, exceptuando las correcciones de estilo que el editor podrá hacer libremente ».
[751]AGA, boîte n° (3) 21/18011 Ŕ2283.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

illustrations de José Paredes Jardiel (annexes 4). Pour ce qui est du texte dramatique, le rapport dénonce « los conceptos erróneos y antieducativos para niños respecto al principio de autoridad », les « frases destructivas para la formación de los niños » et le fait que « todo se reduce a una dura y sutil crítica de una oficina de aduanas administrada por carabineros »[752].

Le cas, tel qu'il est reflété dans les archives de la censure, m'amène à deux constats. D'une part, il fait état d'une certaine forme de négligence ou d'un oubli volontaire de la part de l'éditeur qui, en omettant de présenter les illustrations aux services censoriaux, adopte une attitude peu habituelle chez un homme d'affaires qui se réjouit de « tener contactos con los ministerios, con todas las instituciones educativas, las inspecciones de enseñanza y los colegas ». Il n'hésite d'ailleurs pas à affirmer : « siempre me atendieron bien, tengo que decirlo en honor de todos ellos; me trataron estupendamente porque yo parecía transmitir confianza, credibilidad y daba la imagen de un hombre eficaz »[753]. Cette omission a d'ailleurs été mal reçue par l'auteur Jesús López Pacheco qui, dans une lettre de réclamation envoyée à la Secciñn de Orientaciñn Bibliográfica en 1967, se plaignait de l'interdiction *a posteriori* de sa pièce « a causa, al parecer, de "involuntaria" omisión del editor »[754]. Le verbe modalisateur, doublé de l'usage des guillemets, reflète bien la défiance de l'auteur à l'égard de l'apparente négligence commise par l'éditeur. En outre, l'éditeur n'a pas fait appel suite à cette interdiction *a posteriori,* ce qui n'a fait qu'accentuer l'amertume de J. Lñpez Pacheco. Il a été laissé le soin à l'auteur de se démener, en vain, avec les services censoriaux alors que la loi offrait à l'éditeur la possibilité de demander une « consulta voluntaria » comme le prévoyait l'article quatre de la récente Ley de Prensa e Imprenta du 18 mars 1966[755], et surtout comme l'avait suggéré Juan José Losada Iglesias, le directeur adjoint de la maison d'édition[756].

L'analyse menée dans ce chapitre m'amène à conclure à un certain effacement, voire à un désengagement progressif de l'éditeur dans l'élaboration de la collection, pour laquelle il se serait limité à faire montre de son pragmatisme et de son habileté commerciale. À aucun moment Germán Sánchez Ruipérez ne semble avoir joué le rôle de stimulateur pour la création et pour la pérennité de la collection comme il a pu le faire dans le cadre de ses

[752] *Ibid*.
[753] Amparo Soler, *Conversaciones con editores: en primera persona*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006, p.162.
[754] AGA, boîte n° (3) 21/18011Ŕ2283.
[755] Consultation en ligne, le 27/07/2015 : [URL : http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1966-3501&p=19840803&tn=0].
[756] AGA, boîte n° 21/15132.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

collections destinées à l'enseignement de la littérature dans le secondaire et à l'université par exemple[757]. La foi qu'a eue toute sa vie Germán Sánchez Ruipérez en la lecture comme élément central dans l'éducation et la formation des jeunes l'a poussé à développer l'offre de livres éducatifs et de littérature pour enfants en Espagne. Si la figure de l'éditeur salmantin est bien évidemment à associer au renouvellement des préoccupations liées à l'accès à la lecture et au développement éditorial de la littérature de jeunesse, en revanche, ce que l'on peut affirmer, c'est que la massification de l'offre pour jeunes lecteurs à laquelle a contribué Anaya et l'envergure d'un projet de promotion de la lecture chez les enfants comme celui lancé en 1981 par la Fundaciñn Sánchez Ruipérez n'ont à aucun moment contribué à discuter les contenus des ouvrages ni à débattre autour de la question « quelles littératures pour quelles éducations ? » tant il est sous-entendu, dans ce type d'entreprises, que « lire » est, par nature, bénéfique et qu'il faut davantage privilégier la question « quels formats pour quelle distribution ? ». N'est-ce pas ce que révèle l'effacement de Germán Sánchez Ruipérez dans le processus de questionnement préalable à la création et distribution d'une collection dont les contenus expérimentaux et profondément anti-autoritaires n'avaient que peu de chose à voir avec les autres collections de littérature pour enfants publiées par Anaya.

5.2.3. « Colección Bambalinas » : l'édition d'un « nouveau répertoire »

En 1971, Juan Cervera lance la collection « Bambalinas » aux éditions Escuelas profesionales Sagrado Corazñn avec le soutien du Ministère de l'Information et du Tourisme, dont près de 80 000 volumes seront vendus[758]. Le titre de la collection renvoie à l'espace théâtral, comme pour rappeler la réelle préoccupation scénique affichée par ses instigateurs. Issue d'une collaboration avec Antonio Guirau et le TMI de Madrid, « Bambalinas » rassemble un total de onze pièces, dont cinq sont signées de la main du directeur[759] de la collection et cinq figurent au répertoire du TMI de Madrid[760]. Recensement

[757]Comme ce fut le cas dans le cadre de sa collaboration avec Fernando Lázaro Carreter et Evaristo Correa Calderñn qui est à l'origine du célèbre *¿Cómo se comenta un texto literario?* et de la collection de textes littéraires « Biblioteca Anaya ».

[758] Kepa Osoro Iturbe, *Homenaje a Juan Cervera*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1998, en ligne, [URL : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-juan-cervera--0/html/ffd021c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_17.html].

[759]*Tres farsas francesas* (anónimo del siglo XV), version libre de Juan Cervera (1971) ; *R.U.R. (Robots Universales Rossum)*, de Karel Kapek, version pour enfants de Juan Cervera (1971) ; *Dramatizaciones para la*

auquel il faut ajouter l'adaptation *Don Quijote y Sancho* de Virgilio Cabello, et *Teatro breve para Navidad* d'Alfredo Castellñn.

L'objectif initial de cette entreprise était de promouvoir des textes de qualité et d'inciter à leur mise en scène, aussi bien à l'école qu'en dehors de l'institution éducative. Le directeur de la collection insistait sur la double cible des différentes œuvres de la collection : « Unos van destinados a profesionales del teatro para niðos […]. Otros, como se desprende del propio título del libro, a veces, y de su escasa extensión, son para utilizarlos en la escuela como base de ejercicios de dramatización »[761]. Selon l'éditeur, la cible variable était déterminée par le titre et l'extension des pièces proposées. Or, hormis le huitième numéro de la collection (*Dramatizaciones para la escuela,* 1973), tous les ouvrages semblent être destinés aux professionnels du théâtre. En outre, aucune distinction formelle n'est faite entre ce numéro et le reste de la collection. Les couvertures sont toutes similaires, seule la couleur change. Elles représentent un masque de théâtre et un enfant en situation de jeu (annexe 6), même quand il s'agit de pièces clairement destinées au théâtre pour enfants, et non au jeu dramatique. Plus que la cible, c'est donc l'usage de la collection qui est double. En effet, tous les numéros s'adressent à l'adulte et à aucun moment n'est évoqué la possibilité d'utiliser ces ouvrages comme support de lecture pour les enfants. La pagination des ouvrages, au format souple 16,5x11 cm, oscille de 70 à 90 pages à la typographie dense et dénuées d'illustrations[762]. Peu attrayant pour un public d'enfants, ce format semble destiné en priorité à l'adulte. C'est l'usage qu'en fera ce dernier qui varie : il l'utilisera soit dans une perspective de création artistique professionnelle, soit dans le cadre d'ateliers de jeu dramatique avec des enfants. Si l'on suit cette répartition, neuf ouvrages semblent être destinés au professionnel du théâtre, tandis que seulement deux peuvent faire raisonnablement l'objet d'une utilisation dans le cadre d'ateliers théâtraux auprès d'enfants (*Dramatizaciones para la escuela* et *Teatro infantil*).

Les livres de la collection comprennent des notes historiques sur le théâtre et la littérature dramatique, des notes de mise en scène, des indications sur comment utiliser la musique, des

---

escuela, de Juan Cervera (1973), *Teatro para niños*, de Juan Cervera (1973), *Teatro infantil*, de José González Torices en collaboration avec Juan Cervera (1974).

[760]*Tres farsas francesas,* anonyme français du XVe siècle (version de Juan Cervera) ; *Aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain (version de Paulino Posada) ; *El infante Arnaldos*, de Juan Antonio Castro ; *El viaje de Pedro el Afortunado*, d'August Strindberg (version de Antonio Guirau) ; *El hombre de las cien manos*, de Luis Matilla.

[761]Juan Cervera, *Historia crítica…*, op. cit., p.487.

[762]Seules quatre photos en noir et blanc de la mise en scène d'Antonio Guirau précèdent le texte dramatique dans les éditions des pièces du TMI.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

illustrations suggestives et, dans certains cas, quelques pages qui forment un chapitre théorique sur un aspect de technique théâtrale (lumière, jeu d'acteur, costumes, décor…), ce qui renforce la cohérence de la collection et la complémentarité de ses composantes. À travers ces indications, le directeur de la collection cherche à palier le manque de compétences théâtrales des éducateurs, qui selon lui « carece[n] principalmente de ideas y teorías claras sobre el tema »[763]. Or, ces conseils et indications apparaissent aussi dans les numéros clairement destinés aux professionnels du théâtre. Si l'on se penche davantage sur le contenu de ces indications, on constate qu'elles se limitent souvent à décrire les choix du metteur en scène du TMI (Antonio Guirau) en adoptant une posture prescriptive. Elles sont parfois accompagnées d'enregistrements musicaux dont l'utilisation est préconisée. On trouve dans chaque numéro un prologue du directeur de la collection dans lequel il émet un certain nombre de directives. Prenons l'exemple du prologue de l'ouvrage *El infante Arnaldos*, dans lequel il s'exprime en ces termes :

> Por lo que se refiere al montaje es importante conseguir introducir al espectador en el mundo mágico que crea la pieza. Este mundo mágico ha de aparecer ante el niño como inverosímil y alejado de la realidad que le circunda […] la obra debe ser representada con mucha espectacularidad en vestuario, colorido, utilería […] es importante que la música esté integrada por versiones más o menos actualizadas de melodías clásicas o populares.[764]

Ce paratexte impose une certaine lecture de la pièce et cherche à canaliser l'imaginaire des lecteurs et surtout des potentiels metteurs en scène. Ces propositions de mise en scène correspondent à une certaine idée du théâtre pour enfant, caractéristique des initiatives institutionnelles mises en œuvre dans les dernières années du franquisme : un théâtre d'évasion, spectaculaire, ne laissant aucune place à la rupture de l'illusion théâtrale et à la distance réflexive de l'enfant face aux conflits représentés (« inverosímil, alejado de la realidad que le circunda »). L'éditeur s'oppose à toute mise en perspective de la fable avec la réalité sociale d'alors et se pose en prescripteur, dans une position surplombante vis-à-vis de ses contemporains, comme si la mise en scène pour enfants ne pouvait pas passer par un processus d'appropriation, de déconstruction/reconstruction du texte dramatique comme c'est le cas dans la plupart des créations pour adultes. S'il est évident que les paratextes valorisent la théâtralité des œuvres, on est en droit de se demander si leur caractère

[763] *Ibid*, p.487.
[764] Prologue de Juan Cervera à la pièce de Juan Antonio Castro, *El infante Arnaldos*, Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, « Colección Bambalinas », 1972, p.8-9.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

éminemment prescriptif n'a pas constitué un des facteurs du faible devenir scénique des pièces de la collection[765].

La remarque qui précède doit être nuancée si l'on observe les notes qui précèdent la pièce *El hombre de las cien manos*, publiée dans la même collection. Celles-ci se contentent de donner des pistes d'interprétation, oscillant entre le jeu caricatural et burlesque des acteurs incarnant les personnages du village, la nécessaire dextérité du mime jouant Pantalón, ou encore la proscription d'une interprétation exagérément infantilisante. Toutefois, il n'est à aucun moment fait allusion à la portée critique de l'œuvre de Luis Matilla. Le directeur de la collection tente au contraire de diluer cet aspect dans une référence constante à la fantaisie et à l'évasion. Ainsi, selon lui, le personnage principal réussit à se libérer du joug des villageois « a través del diálogo entre la fantasía y la realidad », et la pièce remplit « la función didáctica de descubrir todo un mundo fantástico ». Cette confusion entre la fonction didactique (inspiré du théâtre épique) et une supposée stimulation de la fantaisie revient à dissoudre les mécanismes de distanciation embrayés par le symbolisme de la pièce. Car ce n'est pas tant la fantaisie apportée par les saltimbanques qui conduit à la prise de conscience du jeune personnage (Luc), mais plutôt leur lecture démystificatrice des mécanismes de domination dont il souffre.

Le prologue de *Teatro para niños*[766] condense quant à lui en quelques pages une grande partie des préceptes de l'AETIJ déjà analysés. Juan Cervera y évoque la nécessité pour les professionnels du théâtre de « connaître le monde de l'enfance ». Il les met aussi en garde face aux effets de la représentation de la violence et incite à maintenir les enfants dans le monde de la fantaisie et de l'humour. Dans le prologue de *Teatro breve para Navidad*, le directeur de la collection reprend à son compte la séparation arbitraire entre les âges, basée sur le postulat selon lequel « la actitud reflexiva […] sobre aspectos de la vida humana »[767] doit être réservée aux adolescents. Les enfants doivent selon lui se contenter de pièces comme *El pastor y la estrella* (publiée dans le recueil), particulièrement adaptée à eux en

[765]Seules les pièces *El infante Arnaldos* et *El hombre de las cien manos* ont été représentées postérieurement à leur publication. La première par la Compañía Dragón en 1987 au centre culturel Eugenia de Montijo de Madrid, sous la direction d'Ángel Borge. La seconde, saluée par la critique et récemment rééditée par ASSITEJ-Espaða sans les paratextes de Juan Cervera, a fait l'objet de lectures théâtralisées en 2016 au Matadero de Madrid (Centro de creación contemporánea).

[766]Juan Cervera, *Teatro para niños*, Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, « Colección Bambalinas », 1973.

[767]Prologue de Juan Cervera à la publication des pièces d'Alfredo Castellñn, *Teatro breve para Navidad*, Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, « Colección Bambalinas », Madrid, 1973, p.7.

raison de son « popularismo » et de sa « carga de ingenuismo »[768]. Mots derrière lesquels se cache la théâtralisation lénifiante et infantilisante d'un thème issu du folklore catholique.

Si la collection « Bambalinas » répond bel et bien à un effort de mise en valeur du répertoire théâtral espagnol pour l'enfance et la jeunesse, cette promotion ne concerne toutefois pas n'importe quel répertoire. Elle se focalise sur les représentations théâtrales du TMI, compagnie institutionnelle financée par la mairie de Madrid entre 1967 et 1976. L'esthétique de cette compagnie constitue un moyen terme entre les créations de la compagnie Los Títeres (soutenue par la SF et le Frente de Juventudes) et les propositions dramaturgiques qui composent notre corpus[769]. Ses mises en scènes, plus épurées que celle de Los Tìteres, ne faisaient pas de la recherche de l'émerveillement leur priorité. Par ailleurs, les représentations, entièrement gratuites et sur temps scolaire, renvoyaient davantage à l'idée que les auteurs du réalisme social et du théâtre indépendant se faisaient du théâtre populaire. En dépit de ces deux constats, l'entreprise du TMI a poursuivi une ligne plus fidèle aux préceptes de l'AETIJ et de la SF qu'à l'engagement de certains de ses collaborateurs sporadiques comme Luis Matilla ou Vicente Romero[770].

5.2.4. « Edebé Teatro » (1974) ou le manque de cohérence éditoriale

Conçu au départ par les salésiens comme simple divertissement sur temps périscolaire, le théâtre devient rapidement support de diffusion catéchistique et de bonne morale au sein des collèges de la congrégation. Comme le souligne Juan Cervera, on retrouve une conception similaire du jeu dramatique et de la représentation théâtrale dans la pratique de beaucoup de congrégations religieuses, chez les jésuites notamment. Les salésiens se démarquent toutefois par leur intense travail éditorial développé en Italie et en Espagne et qui a fait de cette congrégation la face la plus visible du théâtre religieux dans l'Europe du Sud. Créée initialement pour l'usage exclusivement interne aux collèges salésiens dans la seconde moitié du XIXe siècle, les éditions de théâtre salésien se développent et se commercialisent

[768] *Ibid*.
[769] Une des pièces montées par cette compagnie (*El hombre de las cien manos*, de Luis Matilla) fait d'ailleurs partie de notre corpus.
[770] Antonio Guirau, directeur de la compagnie, avait sollicité la collaboration de Vicente Romero pour une adaptation d'*Alice au pays des merveilles* en 1970. Celle-ci dut être avortée à cause d'une interdiction de la Commission de Censure, qui voyait dans le texte de Romero une claire intentionnalité politique. Antonio Guirau décida alors de cesser toute collaboration avec l'auteur et passa commande auprès de Carmen Heyman, qui offrit en 1973 une version tout à fait inoffensive de l'œuvre de Lewis Carroll.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

peu à peu en intégrant à leur catalogue des productions dramatiques extérieures à la congrégation.

Les critères de la maison d'édition sont eux aussi régis par les principes consignés dans le « Reglamento para el pequeño teatro » du salésien don Bosco. On trouve parmi ces critères plusieurs règles qui s'ajustent aux attentes éducatives de l'administration franquiste et de l'AETIJ. Ils étaient d'ailleurs rappelés par Basilio Bustillo (directeur de la maison d'édition), invité au 2ème congrès d'AETIJ en 1969[771]. Il s'agit tout d'abord d'un théâtre non-mixte (aussi bien au niveau des acteurs que des spectateurs), dans lequel les personnages féminins sont masculinisés et vice versa. La violence, le langage « poco cristiano », « descortés » ou « demasiado callejero » sont bannis des textes représentés et l'élaboration des costumes doit répondre au critère de la décence. En outre, l'activité doit être extrêmement encadrée et réglée, l'expression spontanée des enfants est totalement proscrite, sans quoi le risque serait de faire du théâtre une pratique « anti-éducative »[772].

Dans la première moitié du XXe siècle, la Galería Dramatica Salesiana absorbe plusieurs catalogues, comme le « Teatro moral », de Gregorio del Amo, très populaire dans les années 1920 et celui d'Eduardo Sainz Noguera (publié auparavant par Bastinos et Blas Camì). La *Galería* connait un essor dans les décennies 1940 et 1950, date à laquelle son catalogue comptera près de 700 volumes d'auteurs divers comme Zorrilla, Eguilaz, Arniches, Muñoz Seca, Rafael Pérez, dont les pièces étaient préalablement modifiées par les éducateurs salésiens dans le but de les ajuster aux préceptes de don Bosco (théâtre unisexe, bienséance dans le vocabulaire et les costumes). Ce phénomène d'absorption d'auteurs et de collections par les salésiens répondait à une volonté de défendre l'édition du texte de théâtre et de promouvoir le jeu dramatique dans les collèges salésiens. Notons que, si cette entreprise fait figure d'exception dans un secteur de l'édition où le théâtre jeunesse a disparu, c'est aussi car sa ligne éditoriale traditionnelle et confessionnelle se voyait favorisée par les circonstances historiques que connaissait l'Espagne dans les années 1940 et 1950. La *Galería* dépérit ensuite rapidement dans les années 1960, jusqu'à ce que le salésien Carlos Garulo Ena fonde la maison d'édition Edébé en 1973.

[771] Basilio Bustillo, « El teatro como medio de educación. Visión desde el campo educativo salesiano », *Actas del IV congreso de la AETIJ,* op. cit., p.100-104.

[772]Selon le règlement de Don Bosco, la scène doit être un espace exclusif. Le róle d'acteur est décerné prioritairement aux jeunes qui montrent des dispositions particulières à la déclamation et font preuve de bonne conduite. Les autres (qui se consacrent alors aux costumes, à la musique ou aux décors) ne peuvent en aucun cas monter sur scène ou être force de proposition.

Eu égard aux critères moraux régissant le théâtre salésien, il est surprenant de voir apparaître des titres d'œuvres du corpus comme *Algo que contar para Navidad*, *Serapio y Yerbabuena*, *La canço de les balances* et *El Gigante* au sein du catalogue de la maison d'édition Don Bosco, réparti en deux collections théâtrales : « Infantil » et « Juvenil » réunissant 31 pièces, dont 17 en langue catalane. La première était composée d'ouvrages d'une soixantaine de pages (21x20cm) illustrées en couleur, tirés à sept mille exemplaires et vendus cent quatre-vingt pesetas en librairie. La collection « Juvenil » se présentait quant à elle sous la forme d'ouvrages de poche de cinquante à quatre-vingt pages sans illustrations (formellement très proche de la collection « Bambalinas »). La collection « Infantil » était clairement conçue comme un outil de lecture pour l'enfant, accompagné de quelques pistes d'analyse à la fin du texte. La collection « Juvenil » faisait en revanche état du même flottement que la collection « Bambalinas » concernant le destinataire et l'usage effectif recherchés. Un aspect commun aux deux collections tenait à leur tentative de cristalliser les diverses propositions dramatiques des décennies précédentes (Los Títeres, TMI, cycles « Cavall Fort » et pièces de Jorge Díaz et Luis Matilla) sans choisir une voie entre démarche institutionnelle et esthétiques alternatives. Au manque d'unité dans l'usage envisagé de la collection s'ajoutait donc un manque de cohérence esthétique et idéologique entre les différents dramaturges et pièces publiés. Si ces deux collections marquent une rupture nette avec les orientations de l'ancienne Galerìa Dramática Salesiana, il n'en reste pas moins que le conservatisme de ses créateurs a influé sur le manque de cohérence d'un projet éditorial tiraillé entre désir de rénovation (aussi bien esthétique qu'idéologique) et volonté de préservation morale. Comme elle l'avait fait à partir des années 1940, la maison d'édition Don Bosco a récupéré les catalogues d'autres collections, comme celle de « Bambalinas » étudiée précédemment. Parallèlement à cette intégration d'éléments extérieurs, elle a maintenu sa ligne catéchistique avec des pièces exaltant la foi à travers des dramatisations de la Nativité ou de la Passion.

Luis Matilla explique la présence de pièces de dramaturges critiques[773] dans le catalogue de la collection « Juvenil » par le fait que l'éditeur souhaitait publier un maximum d'ouvrages et n'était que très peu regardant sur le contenu des pièces. Concernant plus précisément son œuvre *El Gigante*, Luis Matilla estime que « la propia editorial tampoco se dio mucha cuenta del trasfondo de la obra ». En outre, il est possible de déceler

[773] À titre d'exemple, on peut faire référence ici à la critique des institutions et de leurs représentants dans *El Gigante*, ou encore à la critique de l'institution religieuse dans *Algo para contar en Navidad*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'intervention de l'éditeur dans la classification des œuvres entre les deux collections « Infantil » et « Juvenil », classification qui fait écho aux critères de séparation entre les âges défendus par les prescripteurs franquistes. Les textes qui donnent à penser sont publiés dans la collection « Juvenil ». Il faut toutefois remarquer la présence de la pièce *Serapio y Yerbabuena* dans la collection « Infantil », à la fin de laquelle figure un dossier « Inverstigación » qui incite l'enfant lecteur à réfléchir et à transposer les conflits dramatiques sur son environnement social direct. Il est par exemple demandé au lecteur : « Mirad a vuestro alrededor (amigos, familia, sociedad en la que vivìs…) : ¿sabríais diferenciar y enjuiciar los diversos tipos de personas tal como habéis hecho con los personajes de la obra? »[774]. Cependant, il faut rappeler que la pièce a été substantiellement modifiée entre la version mise en scène en 1973 par Jorge Díaz et celle publiée par Edebé. Le personnage du clown Rascatripa, qui apparaît au début de la pièce originale après s'être enfui du cirque où son patron l'exploitait, devient un jeune garçon blond vivant dans les nuages sous le joug de l'énigmatique tyran San Bomba, qui l'envoie sur terre pour aller chercher du bois[775].

La maison d'édition Don Bosco a donc joué un róle moteur à trois niveaux pour le développement du répertoire de théâtre jeunesse dans les années soixante-dix en Espagne. Elle a confirmé le renouveau esthétique et la croissante exigence éditoriale liée à la présentation formelle des ouvrages de théâtre jeunesse. Accompagnés d'illustrations soignées imprimées sur un papier de qualité, les textes de la collection « Infantil » s'éloignaient de plus en plus du format poche pour se hisser au niveau des ouvrages de lecture. La spécificité du texte théâtral n'était toutefois pas ignorée, dans la mesure où la plupart des ouvrages intégraient des conseils de mise en scène ainsi que des enregistrements musicaux de qualité. Ces collections ont aussi permis la publication de textes novateurs, comme ceux de Luis Matilla, Jorge Díaz ou Josep Maria Carandell. Selon L. Matilla, les antécédents religieux et profondément conservateurs de la maison d'édition ont certainement joué un róle dans la permissivité de la censure à l'égard de certaines pièces au contenu critique pourtant facilement identifiable. La comparaison des rapports de censure concernant les demandes de mise en scène avec le rapport concernant la demande de publication de *Algo para contar en Navidad* conforte cette hypothèse. En effet, le rapport de censure de la publication (1974) ne mentionnait aucun frein à la diffusion de la pièce par la maison

[774] Jorge Díaz, *Serapio y Yerbabuena*, Barcelona, Ed. Don Bosco, « Teatro Edebé Infantil », 1976, p.49.
[775] Mes recherches ne m'ont pas permi de savoir s'il s'agissait là d'une décision de l'auteur ou de l'éditeur. Dans tous les cas, cette modification contribue à adoucir l'univers de l'œuvre en atténuant sa référentialité sociale.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'édition Don Bosco[776], tandis que le rapport concernant la représentation (1973) faisait état d'un grand nombre de suppressions, et même d'une interdiction pour les moins de 18 ans[777].

5.2.5. Conclusions

L'analyse des différents projets de collections de théâtre jeunesse (ou collection de livres de lecture ayant intégré plusieurs pièces de théâtre) qui ont jalonné la période étudiée permet de distinguer deux tendances. La première, incarnée par les collections « La ballena alegre » et « Bambalinas », a consisté en une volonté de transmettre les esthétiques théâtrales véhiculées par les institutions culturelles et éducatives franquistes à partir des années soixante (AETIJ, SF, Delegación de Juventudes et maison d'édition Doncel). La seconde tendance, incarnée par la collection « Girasol Teatro », a témoigné d'un certain degré d'ouverture, voire de rupture avec l'esthétique dominante. Cette dernière semble toutefois avoir davantage répondu au critère de l'audace commerciale qu'à celui de l'engagement éthique envers l'enfance. La collection « Edebé Teatro », en mélangeant le respect des principes éducatifs de la congrégation salésienne avec des audaces idéologiques et esthétiques pourtant susceptibles de se retrouver dans le viseur de la censure franquiste, s'est inscrite quant à elle dans un moyen-terme entre les deux tendances. En ce sens, la collection « Edebé Teatro » dévoilait un élan de diffusion trop hétérogène et indiscriminée pour constituer un vecteur de transmission éthique à la hauteur de celle amorcée par certains textes dramatiques de son catalogue (Jorge Díaz, Josep Maria Carandell, Luis Matilla).

Les collections de théâtre jeunesse des années soixante et soixante-dix apparaissent comme plus consensuelles que ne le laissent envisager les quelques audaces de leurs catalogues. En outre, dans les discours éditoriaux, tout le monde semble d'accord pour appréhender le théâtre comme une activité bénéfique sans en questionner réellement les contenus. Ce qui est sûr, c'est que le début des années soixante a marqué la transition de politiques de lecture monopolisées par l'État et basées sur le contrôle et la sauvegarde des croyances, des idées et des pouvoirs en place vers des démarches éditoriales davantage ouvertes sur l'initiative privée et habilement dosées entre préservation morale et adaptation aux évolutions sociétales. Compte tenu de la relative modernisation de la société espagnole (accès aux biens de consommation et aux activités de divertissement, moindre influence de

[776] AGA, boîte 73/04189, dossier n°7056/74.
[777] AGA boîte 73/10065, dossier n°624/73.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'Église et timide libéralisation des formes de socialisations), ce pragmatisme constituait la condition *sine qua non* d'une réussite économique dans le champ éditorial espagnol d'alors.

Les postures éditoriales analysées ont consisté à privilégier la rentabilité économique à court terme ou le confort politique sur le sens véhiculé par les livres et la manière de les diffuser. Ainsi, le panorama éditorial espagnol des années 1960 et 1970 n'aide pas à discerner les différentes tendances qui se sont dessinées dans le champ du théâtre jeune public, tant l'engagement éditorial qui a présidé à la diffusion de ce répertoire différait de la nature de l'engagement des dramaturges contestataires. L'hétérogénéité formelle et le panachage idéologique au sein des collections rend moins lisibles les dissonances dramaturgiques entre théâtre conservateur et théâtre critique. Un retour aux textes dramatiques semble alors nécessaire afin de cerner, au-delà de l'influence brechtienne déjà analysée, les contours d'une poétique commune aux pièces du corpus interrogeant à la fois l'esthétique théâtrale, la jeunesse et la société dans son ensemble.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Troisième partie : vers une subversion de l’horizon de réception : formes esthétiques d’un engagement

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Chapitre 6 : Enjeux politiques des formes et de l'imagination créatrice

Les auteurs du corpus envisagent la création artistique comme un processus en prise avec le contexte historique dans lequel ils s'inscrivent et comme une forme d'expression des frustrations et colères suscitées par un système politique marqué du sceau de l'injustice et de l'oppression. Pour autant, à aucun moment l'engagement assumé des auteurs ne semble les soustraire à un travail de mise en forme esthétique rigoureuse et d'expérimentation dramatique. Cette exigence les conduit à concilier message et forme théâtrale et à se détourner ainsi de l'écueil du théâtre à thèse. Loin d'être fermées dans leur construction, dans leur langage, dans leur sens et dans leur rapport au spectateur, les pièces étudiées sont le lieu d'un questionnement sur le monde et sur le rôle du théâtre dans les processus de changements auxquels aspirent leurs auteurs. La construction poétique qui préside à l'écriture de ces œuvres les protège du systématisme démonstratif propre au discours hégémonique qu'elles prétendent affronter.

Au fil des œuvres et des années, une poétique commune semble se faire jour dans la réitération de procédés. Que ce soit à travers la déconstruction d'un horizon d'attente préétabli et fermement codé, à travers l'usage du clin d'œil et de procédés métathéâtraux ou à travers le travail sur la langue, l'écriture des auteurs assume pleinement son caractère ludique. Ce qui permet à ces pièces de dépasser la simple fonction « crypto-politique » qu'on a trop longtemps voulu leur attribuer. Quoiqu'étant appréhendée dans sa capacité à modifier le réel, la théâtralité ludique apparaît aussi comme le dépassement des fonctions de transmission éthique de ce théâtre engagé. À l'image de la parabole qui, par le jeu du détour, vise à rendre compte du réel en sollicitant chez le spectateur « non pas ses capacités d'assimilation mais plutôt des facultés plus rares et, en définitive, plus ludiques de réflexion et de questionnement personnels »[778].

[778] Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit, p.16.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

6.1. Dénonciation et pluralité interprétative

6.1.1. Intime et politique : la plasticité de la parabole antiautoritaire

Dans son ouvrage *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Jean-Pierre Sarrazac décrit la tension qui structure la parabole brechtienne à travers un va-et-vient entre historicisation de l'Actualité et actualisation de l'Histoire[779]. Selon lui, c'est cette tension qui assure la dynamique interprétative de la parabole, dans laquelle « cada porción de realidad merece ser abordada con una mirada que se aleje lo más posible de esa familiaridad convencional »[780]. L'Histoire est passée au crible du présent de la représentation et vice versa, et ces deux *détours* portent en eux l'amorce du processus de distanciation. Mais ce balancement constant renferme un écueil : tenter de discerner la tension entre Histoire et Actualité dans les paraboles étudiées supposerait d'identifier précisément la ligne qui les sépare aux yeux du récepteur[781]. Par exemple, il est possible de se demander si la Guerre Civile, évènement historique sur lequel se basent plusieurs paraboles étudiées, relève de l'Actualité ou de l'Histoire dans le contexte réceptif des années soixante et soixante-dix en Espagne. Il semble que la réponse puisse varier en fonction de l'âge, de l'idéologie, de la position sociale et de la culture du récepteur. Ces variables sociologiques constituent autant de biais à la réception des paraboles politiques dans un contexte donné. La prise en compte de ces biais est sans doute à l'origine de la permissivité censoriale à l'égard de certaines pièces jeune public pourtant clairement subversives, que les censeurs on pu considérer comme inoffensives car incompréhensibles par les enfants spectateurs. Toutefois, postuler d'une telle inintelligibilité suppose de réduire l'interprétation de ces paraboles à une lecture fermée sur un contexte historique trop circonscrit, là où la réflexion pré-politique de l'enfant est rendue possible, nous le verrons, par l'indétermination constitutive de la parabole.

Dans *El Gigante,* par exemple, le détour parabolique consiste en une comparaison entre la Guerre Civile et la quête d'un enfant qui découvre que le géant expulsé de son village se révèle être une créature pleine d'humanité et de générosité victime de l'intolérance de ses concitoyens. Pour le spectateur adulte, l'actualité est incarnée par la référence implicite à la Guerre Civile (actualité mémorielle qui détermine les oppositions sociales et politiques)

[779] *Ibid*., p.18.
[780] Carole Egger, « La infancia del teatro: la escritura parabólica de Romero Esteo », *HispanismeS*, n°3, premier semestre 2014, p.329.
[781] Sur le poids de la structure parabolique dans les pièces du corpus, voir supra, « 5.3.1. Fables et dénonciation du présent », p.222-227.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

tandis que la mise à distance réside dans la transposition du conflit à l'univers du conte. À l'inverse, l'enfant trouvera de la proximité dans le référent fictionnel inspiré de l'esthétique des contes traditionnels, élément pour lui signifiant car issu de sa culture immédiate. Cette observation peut être transférée aux paraboles plus abstraites, dont le comparé moins circonscrit renvoie néanmoins à des expériences concrètes de violence politique chez l'adulte, et à des expériences de réception littéraire relevant davantage de la sphère privée et intime chez l'enfant.

Le va-et-vient entre comparant et comparé assure un degré de plasticité interprétative inhérent à la parabole. Grâce à cette alternance, la parabole conserve son autonomie esthétique et le caractère presque illimité des réflexions philosophiques auxquelles elle peut donner lieu. Mais la réflexion précédente sur la pièce *El Gigante* révèle l'impasse à laquelle nous mènerait le strict transfert du balancement constitutif entre Histoire et Actualité. La parabole qui structure *El Gigante* incite à dépasser cette dichotomie et à envisager un nouveau système d'opposition entre deux concepts tout aussi antithétiques : l'intime et le politique. En effet, je fais l'hypothèse que la tension entre ces deux póles constitue un point central dans la démarche des dramaturges qui ont cherché à susciter une réflexion pré-politique chez le jeune spectateur.

S'il est difficile de déterminer exactement ce que le terme « intime » recouvre de l'intériorité d'un individu, on peut affirmer qu'il renvoie aux notions « de proximité, de familiarité, de discrétion », et qu'il concerne « certaines choses […] soustraites à l'ordre de la communication ou de la publicité immédiates »[782]. Lorsqu'ils tentent de répondre à ceux qui les interrogent sur les raisons qui les ont poussés à écrire du théâtre jeune public, beaucoup de dramaturges évoquent aussi bien leur propre enfance que leur volonté d'aider l'enfant spectateur à comprendre le monde. Certains, comme Jesús Campos, font référence à la naissance de leurs enfants, ou petits enfants, comme élément déclencheur de leur engagement personnel envers l'enfant spectateur. C'est ce que suggèrent aussi les nombreuses dédicaces que les dramaturges font aux enfants de leurs entourages respectifs dans les paratextes de leurs pièces jeune public. Ce constat n'est pas sans évoquer l'univers intime dans lequel des auteurs comme James Matthew Barrie ou Federico García Lorca

[782] Régis Salado, Gil Charbonnier, Julie Wolkenstein et Karl Zieger, *La Fiction de l'intime*. *V. Larbaud,* Amants, heureux amants…, Beauté, mon beau souci…, Mon plus secret conseil…, *A. Schnitzler,* Mademoiselle Else et La Nouvelle rêvée, *V. Woolf,* Mrs Dalloway, Neuilly, Atlande, « Clefs concours Ŕ Littérature comparée », 2001, p.17.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

avaient déjà développé leur théâtre jeune public[783]. En ce qui concerne les auteurs du corpus, il est intéressant d'observer que leurs tentatives sporadiques dans le champ du théâtre pour enfants se situent souvent dans la première décennie de leur parentalité (c'est le cas de Lauro Olmo et Pilar Enciso, Eva Forest et Alfonso Sastre, Josep María Carandell, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas), autrement dit lorsque leur rapport à l'enfance se développe au sein de la sphère privée et intime.

En tant qu'espace de la subjectivité, du privé voire du secret, il semblerait normal de penser l'intime en opposition à l'espace politique, exposé au regard et à l'action de tous. Il y aurait d'un côté la sphère du politique et des évènements spectaculaires et de l'autre la vie intime des gens. Brecht lui-même s'oppose à la tendance qui consiste à placer le héros dans des situations où il révèle son être le plus intime. Il s'agit selon lui d'une marque du théâtre aristotélicien, dans lequel tous les évènements montrés ne servent qu'à précipiter le héros dans des conflits psychologiques et intimes au détriment de leur dimension collective et politique. Pour autant, on peut se demander dans quelle mesure n'y aurait-il pas seulement opposition, mais plutôt mouvement continu entre l'évènement social ou interpersonnel et l'intimité. L'intimité n'implique-t-elle pas des enjeux nécessairement politiques ?

Dans une perspective brechtienne, Ernst Bloch, après avoir reconnu la porosité entre sphère intime et sphère politique, s'empressait de dénoncer la neutralisation de la conscience politique par l'intimité :

> Seules d'étroites sphères offrent une échappatoire [à l'aliénation].L'identité de soi à soi, la relation authentique à autrui s'exercent dans les zones protégées de l'amour, de l'amitié, parfois encore de la famille. Mais d'une part, bien entendu, l'état du monde laisse également sa marque dans ces golfes abrités, et surtout ils permettent juste de se refaire : nul renversement ne viendra de ces lieux. L'horloge universelle vous réveille aussitôt en sursaut, et quoi qu'il en soit, l'intimité du foyer, le bonheur solitaire menacent à nouveau d'amoindrir votre visage, avec ces nouvelles idoles que sont en outre la télévision ou le frigidaire.[784]

Seulement, Ernst Bloch fait ici uniquement référence à une intimité aliénée par l'idéal de consommation capitaliste et nie la possibilité d'une intimité inquiète, nourrie de contradictions et de questionnements intérieurs pouvant avoir un impact sur l'engagement politique du sujet. Or l'art, en tant que regard subjectif sur le politique, permet justement d'interroger les enjeux politiques à l'œuvre dans l'intimité. La tâche du théâtre et de la

[783]En 1922, les premières expérimentations de García Lorca autour du théâtre de marionnettes, en collaboration avec Manuel de Falla, eurent lieu dans la sphère familiale (voir José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo*, Losada, Buenos Aires, 1958, p.163-165). La création de *Peter Pan* par James Matthew Barrie a quant à elle été largement motivée par ses relations intimes avec les enfants de la famille Llewelyn Davies.

[784] Ernst Bloch, « Entfremdung und Verfremdung » (« Aliénation et distanciation », traduit par Philippe Ivernel), *Travail théâtral*, n°11, La Cité, Lausanne, printemps 1973, p.83-89.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

littérature n'est-elle pas de mettre en avant les répercussions existentielles d'une violence historique ou, à l'inverse, les répercussions historiques de modes de vie appartenant à la sphère privée ? Surtout dans un contexte historique où le pouvoir politique cherche précisément à contróler la société qu'il domine en s'immisçant toujours plus dans les affaires intimes de chacun. Dans une veine orwellienne, on retrouve d'ailleurs le thème du contrôle politique de la sphère privée dans la pièce parabolique *El observador* (1967) de Luis Matilla, où l'intimité d'un couple (« Él » et « Ella ») se voit brisée par l'irruption d'un « observateur » appartenant à une entité supérieure (gouvernement ou institution obscure) et chargé de surveiller leurs faits et gestes quotidiens.

Plutót que de partage de l'expérience entre deux póles distincts, il s'agirait d'une tension perpétuelle entre l'intime et le politique, un dialogisme qui offrirait des voies d'accès renouvelées à l'un et à l'autre. C'est d'ailleurs ce que suggère Jorge Dìaz lorsqu'il tente de saisir la source d'inspiration de son geste théâtral : « todo lo que recibe [el dramaturgo] es social y lo expresa y lo tamiza a través de su propia vivencia. Es una interacción entre vivencias íntimas, sensibilidad particular y sociedad, y esa interacción es lo que produce el arte »[785]. La parabole constitue une forme particulièrement apte à s'emparer de la relation dialectique entre intime et politique. Son système d'enchevêtrement entre comparant et comparé contribue à brouiller le partage non seulement entre Histoire et actualité, fiction et présent de la représentation, mais aussi entre la sphère publique et la sphère privée. Je fais l'hypothèse que sa structure dialectique peut permettre un accès sensible au politique et une reconfiguration des frontières qui le séparent traditionnellement de l'intime.

Je m'intéresserai aux pièces dans lesquelles l'intime est incarné par les personnages enfantins, dont les quêtes probatoires servent souvent de support d'identification pour le jeune spectateur. Dans ces œuvres, les enfants personnages portent tous une pensée désirante. Ils entreprennent une quête d'autonomie impliquant le renversement d'un pouvoir abusif et de ses valeurs : Miguelillo défiant les frontières arbitraires du comte dans *Torito negro* ; Me Liang renversant le tyran M. Mu dans *El pincel mágico* ; la « cocinerita » remettant en question le principe de propriété privée dans *El circulito de tiza madrileño* ; l'enfant anonyme bravant l'interdit en se liant d'amitié avec Antñn le banni dans *El Gigante* ; l'enfant cherchant à s'émanciper des valeurs parentales conservatrices dans *La vida de Galileo* ; les enfants résistant aux injonctions et interdictions qui saturent l'espace urbain policé de *La ciudad que tenía la cara sucia* ; ou encore l'émancipation des deux

[785]Alejandra Córdoba.Entretien avec l'auteur. [En ligne : http://www.lainsignia.org/2002/mayo/cul_071.htm]

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

enfants face au général nabot cristallisant les indices parodiques de l'abus de pouvoir dans *El generalito*. Leurs actions sincères et candides, légitimées par une « innocence radicale »[786] à laquelle peut s'identifier le jeune récepteur, laissent l'imagination ouverte à l'agitation, voire à la subversion, des valeurs traditionnellement véhiculées par la littérature de jeunesse.

L'identification renvoie à l'intimité entendue comme forme d'attachement basée sur l'authenticité et la proximité. C'est pourquoi la sphère de l'intime peut aussi être incarnée par les personnages « préfixés »[787], les animaux et autres personnages hybrides auxquels l'enfant s'identifie à peu près immédiatement[788]. L'intimité est alors convoquée par les dramaturges à travers l'usage qu'ils font des figures « préfixées » issues des contes traditionnels, mais aussi des stéréotypes liés à la culture de masse qui, dans ces années, irradie l'horizon de réception du jeune spectateur. D'ailleurs, dans le prologue à sa pièce *Blancanieves…*, le dramaturge Jesús Campos décrit soigneusement la façon dont l'univers du conte se fond à l'expérience intime de l'enfant :

> Los cuentos tradicionales residen en nuestra memoria más remota, y allí conviven con las vivencias de la infancia como una vivencia más. Si nuestra mente adulta no hubiera establecido la diferencia, Cenicienta, Caperucita, Pulgarcito o Blancanieves se confundirían con los vecinos, familiares y amigos que tratamos durante los primeros años de nuestra vida como la cosa más natural. De hecho, el recuerdo de muchas de esas personas nos resulta más borroso que el de los protagonistas de los cuentos. **De ahí que retomar un cuento sea retomar algo vivo, algo personal que, al mismo tiempo y eso es lo prodigioso, nos es común a todos**.[789]

Jesús Campos exprime clairement la tension qui s'instaure entre l'intime (« algo personal ») et le politique (« que no es común a todos ») lorsqu'on joue avec l'héritage du conte. Ses personnages stéréotypés et ses morales sous-jacentes, largement repris et véhiculés par la culture audiovisuelle[790], font partie de l'univers référentiel de l'enfant, de sa

---

[786] Voir supra, p.168.

[787] S .Servoise et N. Prince définissent les personnages « préfixés » comme des figures qui se reconnaissent, se réécrivent, se réincarnent, autrement dits qui sont en conformité avec les habitudes de réception du lectorat enfantin. Elles citent les personnages issus des « classiques » de la littérature jeunesse comme Peter Pan, Alice ou Pinocchio, auxquels il convient d'ajouter les figures de l'ogre, de la sorcière, du géant ainsi que les personnages d'animaux dont la caractérisation constante crée des attentes particulières. Voir Sylvie Servoise et Nathalie Prince (dir.), *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, op. cit., p.8.

[788] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p.88.

[789] Jesús Campos García, prologue de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes,* Editorial CCS, 1998, p.10 [je souligne].

[790] A cette époque, la culture audiovisuelle enfantine était marquée par la réception massive des films d'animation de Walt Disney, ainsi que par des productions espagnoles comme « Los Chiripitifláuticos » ou « Los Payasos de la tele » dans lesquelles continuaient de primer les valeurs *costumbristas*, patriotiques, familiales et religieuses. Voir Nuria Rodríguez Caballero, *Adoctrinamiento y educación en España durante el Franquismo*, mémoire de Master, Université de Badajoz, 2015, en ligne [URL :

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

réalité intime, à un âge où il ne perçoit pas de façon claire la frontière entre fiction et réalité. Ainsi, le fait de s'approprier ces figures archétypales, en les insérant dans un questionnement philosophique nouveau, engendre un effet de défamiliarisation proche de *l'étrangéification* – ou distanciation – brechtienne. Ce procédé fait dès lors appel à l'émotion et à la capacité réflexive du récepteur, et non plus à la suspension du jugement critique par la sensation et l'émerveillement.[791]

Les dramaturges du corpus reprennent très fréquemment à leur compte des personnages « préfixés » de la littérature de jeunesse. Pensons par exemple aux multiples personnages d'animaux doués de parole dans les pièces de P. Enciso, L. Olmo, V. Romero et J. Díaz, au géant de la pièce éponyme de L. Matilla, aux clowns dans *El payaso Rascatripa* de J. Díaz, *El niño que tenía miedo* d'Eva Forest et F. Orquìn et *La canço de les balances* de J-M Carandell, ou encore aux personnages « préfixés » que sont Alice (voir les réécritures de Vicente Romero et de Xavier Romeu) et Blanche-Neige (*Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, de J. Campos), sans oublier l'ogre, la sorcière et les animaux anthropomorphes. Les images et la théâtralité efficaces que renferment ces figures visent à susciter le regard confiant de l'enfant sur la fiction et à assurer une zone de confort au récepteur.

Toutefois, ces personnages sont repris dans un registre et une fonction différents de ceux qui leur sont habituellement associés, et entrent ainsi en contradiction avec les valeurs dont ils sont traditionnellement le support dans les paraboles destinées à l'enfance. Par exemple, si les pièces *El león engañado* et *El león enamorado* utilisent le personnage de l'âne comme symbole de la simplicité d'esprit et de la soumission, dans les pièces *Asamblea General* et *El payaso Rascatripa* il est érigé en icône de l'insoumission et de la révolte collective. Une observation similaire peut être faite au sujet du chœur des chevaux de trait appelant à la communalisation des terres dans *Petit Claus i Gran Claus*. Dans *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, outre l'effet comique recherché, l'impuissance de la fée éloigne le personnage de sa fonction habituelle dans la résolution des conflits et instaure une distance

---

http://dehesa.unex.es/bitstream/handle/10662/3264/TFGUEX_2015_Rodriguez_Caballero.pdf?sequence=1&isAllowed=y].

[791] On peut reprendre ici la distinction établie par Pierre Buser entre « l'expérience phénoménale (notre vécu subjectif, qu'il soit conscient ou à la limite inconscient), opération que l'on peut dire "de premier ordre", et la prise de conscience de ce vécu, qui serait une opération métaconsciente "de deuxième ordre" (conscience réfléchie) », Pierre Buser, *L'inconscient aux milles visages*, « Structure de l'expérience émotionnelle », Paris, Odile Jacob, 2005, p. 145. Selon Bernard Rimé, l'émotion, à la différence de la sensation, implique « une recherche cognitive dont la finalité est de clarifier ou d'élucider l'état en cours. L'individu procède alors au balayage cognitif du contexte interne ou externe, en vue de rechercher un élément auquel son activation physiologique pourrait être attribuée de manière plausible », Bernard Rimé, *Le partage social de l'émotion*, Paris, PUF, 2005, p.28.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

critique vis-à-vis de la structure du conte. Dans *El niño que tenía miedo*, E. Forest et F. Orquín tentent quant à elles de faire voler en éclat la fonction inhibitrice incarnée par les personnages de l'ogre et de la sorcière. Dans *El payaso Rascatripa*, J. Díaz troque l'irrévérence insignifiante et infantilisante ordinairement attribuée au clown contre la figure du clown-travailleur qui fuit l'oppression et accompagne les autres personnages dans leur quête de liberté. Le cirque n'y est plus présenté comme le lieu de l'évasion par le divertissement, mais comme l'espace de l'oppression des travailleurs[792]. Dans *El soldado que escapó de la guerra*, Vicente Romero crée un jeu de miroir entre les dimensions hiérarchiques et autoritaires de l'armée et celles du cirque et du zoo. Tout comme le soldat déserte le conflit armé, l'ours Tacuma s'échappe des lieux de divertissement où il est enfermé et maltraité. La rencontre postérieure des deux personnages suggère un transfert symbolique entre les différentes formes de domination au sein de la fiction. Cette vision inhabituelle des espaces du divertissement enfantin (le cirque et le zoo) est une invitation au détour, une invitation à éloigner ce qui est proche et à discerner l'abus là où se trouve la règle.

L'utilisation de la quête probatoire de l'enfant, des animaux doués de paroles et autres êtres merveilleux instaure une proximité confortable et constitue un support identificatoire commode pour l'horizon de réception recherché. En ce sens, elle marque une certaine continuité avec la tradition esthétique de la littérature de jeunesse. Mais le détournement de ces figures archétypales vers des fonctions opposées et vectrices d'émancipation répond à un désir de faire prendre conscience aux enfants des mécanismes de pouvoir à l'œuvre dans la société, et de les affranchir de ce que les auteurs considèrent comme les dommages créés par le discours des créations culturelles destinées à la jeunesse (les contes et les « classiques » de la littérature pour enfants ainsi que leurs adaptations audiovisuelles). La réappropriation de ces personnages et du schéma actantiel de la quête initiatique vise à faire *re*-connaître à l'enfant la « figure archétypale » et à l'inciter à lui donner un sens nouveau, lié à une vision conflictuelle de sa réalité immédiate, articulée à un concept d'autorité et d'abus de pouvoir toujours interprétable à différents niveaux : l'univers intime, scolaire ou sociétal.

Présent aussi bien dans les lois organiques de l'État[793] que dans les lois franquistes sur l'éducation qui transposaient le dogmatisme religieux et idéologique à la sphère éducative, l'autoritarisme patriarcal était sans doute l'une des caractéristiques de la société espagnole

[792] Ce réinvestissement de la figure du clown rejoint celui opéré par J-M Carandell dans sa pièce *La cançó de balances*, déjà analysée en seconde partie. Voir supra, « Le rôle du narrateur », p.214-222.
[793] *Fuero de los españoles*, Título I, Capitulo 2, [En ligne : http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67926282101469673765679/index.htm].

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'alors qui avait le plus d'impact sur la vie sociale des enfants. La question de l'autorité représentait une thématique propice à la fusion entre préoccupation sociale et problématique liée à l'enfance.

Dans le théâtre institutionnel franquiste, les personnages du clown, de l'ogre, du géant, de la sorcière, du policier, de l'enfant, des parents et des animaux doués de parole concouraient de manière plus ou moins directe à l'infantilisation du public et à son adhésion aux principes de l'ordre et de l'autorité. Toutefois, il convient de signaler que cette fonction inhibitrice n'est pas l'apanage de l'art pour enfants des régimes dictatoriaux. Jack Zipes a montré dans quelle mesure elle est inhérente aux contes de fée traditionnels :

> Les contes de fées de Perrault, des frères Grimm et d'Andersen ne proposaient qu'une pseudo-critique des conditions sociales réelles, afin d'assurer que les enfants de toutes classes veilleraient à leur comportements et protègeraient le statu quo – tout cela à l'avantage de ceux qui contrôlaient le discours dominant.[794]

La reprise, sous un angle nouveau, du schéma actantiel de la quête initiatique et de personnages issus des récits adoptés dans l'enfance vise à réactiver une expérience de réception réservée habituellement à la sphère intime et à l'identification psychologique. La transgression des éléments élevés au rang de trait taxonomique de la littérature de jeunesse offre à l'enfant une voie d'accès inédite à la réflexion pré-politique.

La volonté de subversion de la socialisation traditionnelle se révèle par ailleurs dans le bouleversement des valeurs qui touchent à la notion de légitimité et de légalité dans la fiction. Dans la littérature et le théâtre pour enfants des années quarante et cinquante, l'ordre moral était largement valorisé par la transmission de schémas binaires (policier/voleur, personnage espiègle/personnage raisonnable) conduisant à un châtiment forcément juste car garant de paix sociale et de sécurité. Face à cet engouement pour la justification morale du principe d'autorité, les dramaturges du corpus vont introduire une remise en cause de la notion d'autorité et de sa légitimité légale, tant au niveau de l'espace familial et privé que des différents espaces de vie collective (école, rue, lieu de travail). À un niveau politique, on constate un recours massif à des personnages de forces de l'ordre faisant presque systématiquement un usage abusif de leur force au service des puissants (économiquement et/ou politiquement) et le plus souvent légitimés par la figure d'un juge au raisonnement aussi absurde qu'incontestable : les sbires du comte dans *El torito negro*, les soldats de M. Mu dans *El pincel mágico*, ceux de la reine dans *Alicia en terra das maravellas* et

[794] Jack Zipes, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot et Rivages, 2007, p.163.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Blancanieves y los siete enanitos gigantes, ceux des ducs dans *La cançó de les balances* et *La presó de Lleida*, le soldat vétéran dans *El circulito de tiza madrileño*, le capitaine Brighella dans *La comedia de la guerra*, le tribunal d'inquisiteurs dans *La terra es belluga*, les douaniers zélés dans *Juguetes en la frontera* ou encore le « garde-taupe » dans *Cristobica y el payaso Carablanca*. Si tous ces personnages constituent un support de dénonciation de l'autoritarisme politique qui n'a que peu à voir avec l'intimité familiale, la tension entre la sphère de l'intime et celle du politique fait irruption lorsque les figures parentales se posent en courroies de transmission de l'abus de pouvoir au sein de l'espace privé cette fois.

Ainsi, dans *El circulito de tiza…*, la violence de la mère de Lolita à l'égard de sa fille, même si elle est cantonnée à la sphère privée et à l'abri du regard de la collectivité, déborde l'intimité familiale. En effet, la peur des châtiments physiques de sa mère constituent un facteur explicatif du comportement méprisant de Lolita vis-à-vis de la jeune cuisinière. En plus d'être à l'origine du mal-être de Lolita, l'autoritarisme est ici dénoncé en tant qu'outil de pression sociale visant à corrompre « l'innocence radicale » de l'enfant en lui inculquant les sentiments de peur, de culpabilité et de haine qui lui feront progressivement approuver et reproduire l'injustice sociale (ici, se réapproprier la poupée qu'elle a abandonnée dans une poubelle et qui a été trouvée et réparée par la jeune cuisinière).

Dans *El Gigante*, la mère du héros se comporte tout d'abord de manière autoritaire mais protectrice lorsqu'elle interdit à son fils de réaliser la dangereuse mission qui lui a été confiée par les autorités municipales (MADRE .- (*Enérgica*). Niño, ¡a casa!). Mais cette attitude s'avère être de courte durée et laisse rapidement place à l'expression de la cupidité et la corruptibilité de la mère lorsque celle-ci accepte le départ de son fils en échange de d'une contrepartie financière et d'une intégration au sein du cercle mondain du village. Son autorité protectrice se voit donc disqualifiée par une attitude vénale qui dévoile les réelles aspirations du personnage : richesse et reconnaissance sociale. Ce que suggère l'auteur à travers l'évolution du personnage, c'est que l'autorité ne peut être intrinsèquement magnanime ni désintéressée et qu'il se cache toujours une forme d'égoïsme derrière l'autoritarisme parental. On retrouve cette image de la mère autoritaire transposée à la figure de la tante dans *El hombre de las cien manos* et à la marâtre dans *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*. Dans *La terra es belluga*, le comportement du père voulant imposer ses désirs de réussite sociale à son fils (il lui impose une carrière de banquier, métier qu'il pratique lui-même) renvoie lui-aussi à une forme de convoitise dont la satisfaction passe par

la reproduction sociale de père en fils. Ce déterminisme social se trouve associé à la valeur patriarcale de l'homme pourvoyeur de salaire et socialement considéré : « per convertir-te en un home com cal »[795]. Enfin, la pièce *El hijo único de Guillermo Tell* est particulièrement révélatrice de cette imbrication entre autoritarisme politique et autoritarisme parental. Elle met en scène un Guillaume Tell ambivalent : l'homme aux idéaux émancipateurs et meneur de la révolte face au tyran Gessler se transforme en patriarche autoritaire dès lors qu'il se retrouve dans la sphère privée familiale. Cette contradiction est mise en évidence dans la scène IV, au cours de laquelle Guillermo Tell se plaint de la censure tout en imposant le silence le plus total à son fils Guillermito :

> TELL .- Y nadie puede hablar. Es la censura
> Otra lacra, además de la tortura.
> ABUELO .- Libertad de expresión es nuestro grito
> Y derechos humanos…
> GUILLERMITO .- Abuelito…
> TELL .- Tu Guíller, a callar. A callar y comer.[796]

Cette ambivalence révèle la complexité de l'antiautoritarisme, qui ne se concentre pas nécessairement dans une dénonciation excessivement lisible ni circonscrite à un moment historique donné. Elle illustre au contraire la dilution du principe d'autorité par un va-et-vient constant entre autorité domestique et autorité politique, rendu possible par la structure dialectique de la parabole[797]. La domination patriarcale qui règne dans la famille se trouve renversée dans la dernière scène, où les places respectives de Guillermo Tell et de sa femme Eduvugis sont inversées, tandis que Guillermito peut quant à lui discuter librement avec sa mère à table. Le lien entre l'intime et le politique est d'ailleurs souligné par Guillermo Tell lui-même dans son repentir final à travers une analogie entre la révolution politique et le renversement des valeurs patriarcales dans l'intimité du foyer : « No sólo nuestra patria se ha hecho humana, sino también la vida cotidiana »[798].

---

[795] Jordi Bordas, *op. cit*., p.33.
[796] Alfonso Sastre, *El hijo único de Guillermo Tell*, dans *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru, 2006, p.84.
[797] Dans *El hijo único de Guillermo Tell*, cette structure est mise en évidence au niveau formel par l'alternance entre les scènes se déroulant dans l'espace public et les scènes prenant place au sein du foyer. Dans *La terra es belluga*, cette structure se retrouve dans l'alternance entre trois plans au fil des scènes : la vie de Galilée, le combat de Pelut face aux dérives et injustices du monde capitaliste, et les querelles à l'interieur d'une famille contemporaine.
[798] *Ibid*, p.120.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

La famille, espace de l'intime, constitue un pan de la critique des structures sociales menée par les auteurs, au même titre que la critique de l'autoritarisme politique. La famille est le lieu où s'expriment les conflits générationnels, mais aussi où apparaît de manière frontale l'expérience quotidienne de la violence et de l'injustice sociales : violence de certains parents à l'égard de leurs enfants, mais aussi violence politique (parents emprisonnés, comme dans *La cançó de les balances*, *La presó de Lleida* et *El hijo único de Guillermo Tell*) ou sociale (misère et difficulté de subsistance au sein du foyer dans *El torito negro* et *El circulito de tiza*) qui déborde largement sur l'existence intime de l'enfant. Loin d'être rejetée en raison de son supposé effet psychologisant, l'intimité des personnages revêt ici une nouvelle dimension, celle d'une intimité inquiète, en état d'alerte sur le monde contemporain et ses dysfonctionnements.

6.1.2. Le personnage-figure comme condition d'une interprétation plurielle

Le théâtre engagé a souvent fait l'objet de critiques liées à l'univocité de ses messages. Univocité qui dériverait d'un langage et d'une intrigue trop transparents, ainsi que d'une figuration trop positive du héros (ou trop négative de l'antagoniste). Concernant le corpus, il convient de revenir sur la fonction des personnages incarnant l'autorité dans la construction des fables et la supposée univocité du message politique qu'ils entraînent. Pour ce faire, j'interrogerai leur statut même de « personnages » en partant de la notion de figure telle qu'elle a été esquissée par Xavier Garnier dans *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman.* J'aborderai ainsi le principe d'évidement du personnage, sa dimension métaphorique et plurivoque, pour enfin questionner les implications politiques des figures analysées (j'appréhende la figure non pas dans son incompatibilité avec l'ordre social, comme le propose Xavier Garnier[799], mais dans son obsession à le maintenir).

Si les pièces tendent toutes vers une dénonciation du monde selon un prisme antiautoritaire et marxiste, je fais l'hypothèse que la caractérisation des personnages dépositaires de l'autorité contribue à diversifier les interprétations possibles de cette dénonciation. En visant des « figures » aux contours flous, la dénonciation prend un caractère moins injonctif et laisse place à une lecture subjectivante du jeune spectateur.

[799] Xavier Garnier, *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman,* Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2001, p.157.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

L'analyse se base sur les textes dramatiques et tente d'élargir la réflexion sur le concept de figure au champ des études théâtrales. En effet, même si la construction de la figure dans le roman peut parfois mobiliser des mécanismes similaires à ceux mis en place par le théâtre – surtout lorsque celui-ci est appréhendé comme texte littéraire –, il semble que la construction de la figure au théâtre fasse appel à d'autres dispositifs propres à la sémiotique théâtrale[800]. On doit à la censure un certain maintien de l'indétermination de la figure dans le théâtre espagnol des années soixante, dans la mesure où beaucoup d'auteurs critiques, et davantage encore les metteurs en scène, se gardaient de circonscrire leurs personnages à la réalité espagnole afin de ne pas subir d'interdictions[801].

Les personnages autoritaires présents dans les pièces étudiées exhibent un certain nombre de traits communs, tant au niveau de leur représentation concrète dans les didascalies internes et externes, de leur caractérisation idéologique (surveillance, ordre public, violence) que de leur rôle dans l'organisation narrative de la fable. Ils s'insèrent tous dans un dispositif de surveillance mis en place par un ordre supérieur. Ainsi, les soldats, gardes, policiers ou autres représentants de l'autorité qui jalonnent les pièces agissent sous les ordres d'une instance supérieure dont la présence est limitée, voire parfois inexistante dans le temps et l'espace dramatiques. Bien souvent, cette instance est uniquement mentionnée par ses subordonnés et ne nous en parvient qu'un portrait en filigrane et sans contours précis. Ce sont là deux incarnations de l'autorité – le subordonné et la force supérieure – qui viennent, chacune à leur façon, questionner la notion de personnage dramatique. Le donneur d'ordre est souvent absent de l'espace dramatique, il ne se dessine qu'à travers le discours des autres personnages, telle une figure spectrale qui contribue à attiser la crainte provoquée par le dispositif de surveillance. Dans *La presó de Lleida*, le roi, ordonnateur de tout le dispositif répressif dont souffrent les personnages depuis le début de la pièce, n'apparaît que dans une seule scène, peu avant le dénouement. L'espace dramatique est parfois dominé par une force complètement invisible, dématérialisée, qui déploie son autorité grâce à une série de

[800] Sur ce point, il convient de renvoyer au travail de théorisation effectué par Julie Sermon dans sa thèse intitulée *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, soutenue en 2004, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert.

[801] Aux cas analysés dans le chapitre « Censeurs, enfance et distanciation », on peut ajouter celui de la pièce *El tintero* de Carlos Muðiz. Dans la première version de la pièce, l'auteur avait donné un nom espagnol à son héros. Le nom étrange(r) (« Crock ») qui figure dans la version telle qu'on la connaît aujourd'hui, trop souvent interprété comme le rejet d'un réalisme trop étroitet la volonté d'en faire une « figure symbolique » non circonscrite à la réalité espagnole, n'est en réalité que le reflet d'une adaptation aux prescriptions censoriales.Víctor Aúz déplorait lui aussi cette pression censoriale sur la référence à la réalité espagnole dans la caractérisation des personnages : « parece ser, no sé, que incluso los personajes se llamen Pérez o Pedro siempre resulta más molesto. Esto es una cosa que a veces nos dificulta este trabajo », Víctor Aúz, « Me gustaría hacer un teatro más crítico – Entrevista con David Ladra », *Primer Acto*, n°88, 1967, p.8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

personnages mandatés pour faire régner l'ordre face au personnage subversif. Cette force peut apparaître telle une figure partiellement visible que l'on n'appréhende qu'à travers une mystérieuse voix-off, comme celle du dictateur dans *El Generalito* ou l'inquiétante voix débitant les ordres adressés à Yerbabuena dans *El payaso Rascatripa*. Dans *El circulito de tiza…*, l'emprise maternelle n'est pas représentée sur scène, elle nous est uniquement rapportée par le discours et les plaintes de Lolita (« Mi mamá me ha regañado / por dejarte la muñeca / y me ha dicho que o la llevo / o un buen azote me pega »[802]) et par les sons de la dispute hors-scène que perçoivent les personnages (« VENDEDORA -. Oigo ruido en la casa / Regaña una señora, / y una niña que llora »[803]). Ces personnages sont omniprésents mais rendus abstraits par leur invisibilité. Ils ne renvoient qu'à une *fonction* : la fonction répressive.

Les subordonnés, pour la plupart, n'apparaissent pas non plus comme des personnages « pleins ». S'ils sont pourvus d'un corps présent dans l'espace dramatique, ils sont en revanche dépourvus de profondeur psychologique, de désir. C'est le cas par exemple des soldats dans *El pincel mágico*, dont les répliques répétées mécaniquement trahissent l'automatisation d'une parole irréfléchie, ou des gardes du comte dans *El torito negro*, qui continuent de crier « en chœur » […] « no puede escapar nadie de las tierras del conde »[804] alors que Miguel vient effectivement de franchir sous leurs yeux la frontière qui le maintenait sous le joug du comte. Leur parole est annulée par l'action dramatique qui vient souligner l'inefficacité de leurs agissements et la vacuité de leur pensée. On retrouve cette même choralité aliénante dans plusieurs pièces du corpus. Dans *Guillem Tell*, *La presó de Lleida* et *Blancanieves…,* par exemple, les soldats ne s'expriment qu'en chœur, ou répètent l'un après l'autre ce qui vient d'être énoncé. Cette parole collective contribue à lisser les voix individuelles des personnages et à leur nier toute profondeur psychologique. Ils ne renvoient alors qu'à une fonction dramatique, celle qui consiste précisément à déployer l'autorité de manière à la rendre diffuse, presque insaisissable. En tant que *figures creuses*, ils participent à la construction et à la diffusion de l'autorité suprême qui plane sur toute l'action dramatique. L'irréflexion et l'automatisme qui caractérisent leurs agissements renforcent la sensation de pouvoir démiurgique octroyé à leur donneur d'ordres. Elles représentent un ordre établi dont elles n'évoquent jamais la genèse ni la justification idéologique et apparaissent comme dénuées de tout aspect substantiel au profit d'une

[802] Alfonso Sastre, *El circulito de tiza madrileño*, op. cit., p.55.
[803] *Ibid*, p.54.
[804] Antonio Ferres, *El torito negro*, op. cit., p.30.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

« existence immédiate et sans projets »[805]. Dans ces pièces, tout semble être fait pour éviter de caractériser, de définir l'autorité par rapport à un horizon d'attente déterminé chez le lecteur ou le spectateur, de telle façon à ce que l'indétermination du personnage permette « l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur »[806]. Derrière ces personnages semble se cacher « non pas une personne, mais une figure, c'est-à-dire personne »[807].

La dichotomie spatiale qui s'instaure entre l'espace dominé par l'autorité et l'espace offrant une relative et temporaire liberté est un élément récurrent dans les pièces. Le plus souvent, l'aire où se déploie l'autorité dans toute sa puissance occupe un espace scénique largement supérieur à celui qui échappe provisoirement à sa surveillance. Cette division et cette domination spatiales, mises en évidence par les indications scéniques, sont quelques fois relayées par des métaphores sur la lumière renvoyant à une symbolique variable. Ainsi, la lumière matérialisant le jour est généralement associée au dispositif de surveillance, alors que la lumière tamisée évoque des espaces de liberté et d'action « clandestine », à l'abri de la vigilance de l'autorité. Les temps où la lumière est la plus claire sur scène sont les moments où les personnages sont très vulnérables face au système de surveillance. À l'inverse, la lumière du jour s'oppose parfois à l'obscurité et à l'obscurantisme auxquels sont associées les figures autoritaires, tandis que la lumière devient symbole de liberté. C'est ce que dévoilent explicitement les exclamations de Carablanca (« Que se acabe la oscuridad para siempre. ¡Viva la luz! ¡Viva la libertad! »[808]) et de la chanson finale de *La presó de Lleida* (« S'han acabat les tenebres / i volem veure la llum, / sortim tots a les finestres / i oblidem antics resclums »[809]). Cette symbolique est reprise par Jorge Díaz dans sa préface de la version catalane de *El Generalito,* dans laquelle il décrit l'émancipation vis-à-vis de l'oppression politique comme « una ombra que desapareix, com un malson quan li encenem una altra llum al davant »[810]. D'une part, l'absence de la figure toute puissante peut être perçue comme obscurité au sens d'*invisibilité* – aussi bien de son corps que de ses intentions – et d'autre part, les agents mandatés par cette force fantomatique font de l'obscurité une arme de surveillance. Pensons à « la gruta honda y oscura »[811] des gardes du comte, au

[805]Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 85.
[806] Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique,* Paris, Mardaga, 1997, p. 319.
[807] Xavier Garnier, *op. cit.,* p.12.
[808] Concha Fernández-Montesinos, *Cristobicas y el payaso Carablanca*, op. cit., p.70.
[809] Avel.li Artís-Gener, *La presó de Lleida*, op. cit., acte III, scène 5 (archives de l'AGA, sans pagination).
[810] Jorge Díaz, *El Generalet* (trad. De Julio Montserrat), Barcelona, Edebé Teatro, 1977, p.6.
[811]Antonio Ferres, *El torito negro*, op. cit*.,* p.16.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

« guarda-topo subterráneo »[812], ou au « sótano tenebroso »[813] de la reine dans *Blancanieves*.... La couleur noire sert dans certains cas d'indice visuel permettant d'identifier immédiatement le personnage incarnant l'autorité. Ces jeux de lumière visent à accentuer l'angoisse suscitée par le dispositif de surveillance, comme dans la mise en scène d'*Asamblea General* par la compagnie Justo Alonso en 1972, dans laquelle le metteur en scène avait ajouté trois « figures », « tres sombras negras, que entran y salen subrayando la acción con mallas negras y atuendos bélicos »[814]. Dans *El torito negro*, Miguelillo évolue sous la lumière des projecteurs en ignorant la présence des gardes tapis dans une obscurité qui leur permet de surveiller l'enfant « sin que se dé cuenta »[815]. Au contraire, dans *El soldado que escapó de la guerra*[816], c'est le soldat déserteur qui se voit obligé de se réfugier dans une grotte pour échapper à la vigilance de ses supérieurs. Dans *El payaso Rascatripa*, le dispositif de surveillance est symbolisé par la longue-vue que don Etcétera a toujours en main et qui lui assure un contrôle panoptique écrasant sur l'espace fictionnel : « todo lo que se alcanza a ver con mi catalejo me pertenece »[817].

Ces paroles de don Etcétera illustrent bien le lien étroit entre les dispositifs de surveillance et la maîtrise de l'espace dramatique. Bien souvent, la cassure introduite par l'apparition de la figure autoritaire dans l'espace scénique vient assoir sa domination temporaire sur les autres personnages. Cette pénétration rompt soudainement le déroulement de l'action dramatique, mais marque aussi une rupture dans le mouvement amorcé par les acteurs sur la scène. Ainsi, le traditionnel motif de la course poursuite est repris dans de nombreuses pièces, comme dans *Alicia en terra das maravellas*, où l'oiseau initie l'héroïne à la pratique de la « correguda política »[818] à laquelle sont régulièrement soumis les sujets de la reine. Au contraire, il est des cas où l'irruption de la figure autoritaire fige le mouvement des personnages et les condamne à la paralysie, comme dans *La barraca de Jipijapa*, où les deux marionnettistes « quedan contritos e inmóviles »[819] à l'arrivée des gardes civils. Dans *El hombre de las cien manos*, Luc, qui à défaut de pouvoir s'exprimer trouve comme unique échappatoire le déplacement physique dans l'espace, se retrouve subitement privé de sa liberté de mouvement : « la inesperada iluminación de la figura de don Millón y sus palabras

[812] Concha Fernández-Luna, *Cristobicas y el payaso Carablanca*, op.cit., p.72.
[813] Jesús Campos, *Blancanieves*…, op. cit., p.36.
[814] AGA, boîte 73/7946, dossier n°310/72, rapport du censeur Mampaso.
[815] Antonio Ferres, *El torito negro*, op. cit., p.24.
[816] Vicente Romero, *El soldado que se escapó de la guerra*, livret conservé à l'AGA, boîte 73/09804, dossier n°415/70, p.10.
[817] Livret de mise en scène conservé à l'AGA, boîte 73/10144, dossier n°755/75, p.10 du livret.
[818] Xavier Romeu, *Alicia en terra das maravellas*, op. cit., p.10.
[819] Jorge Díaz, *La barraca de Jipijapa*, op. cit. (livret conservé à l'AGA), p.27.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

paralizan una vez más su acción ». Si l'autorité est à l'origine de deux bouleversements opposés (d'un côté elle introduit une mise en mouvement brutale synonyme de fuite, et de l'autre elle interrompt le jeu initial marqué par les déplacements et la libre circulation des personnages au sein de l'espace scénique), dans les deux cas son irruption marque une rupture, une cassure dans le rapport des personnages aux espaces dramatique et scénique.

Une autre constante de la figure autoritaire repose sur sa caractérisation sonore, à laquelle on a accès à travers les didascalies. Si l'autorité modèle l'espace et les mouvements à sa guise, elle a aussi la mainmise sur l'environnement sonore de la scène. Les personnages chargés de la surveillance ont tous des voix violentes et sévères. La « voz de trueno » du carabinier en chef[820], la « voz de pito »[821] de don Macartón, les sifflets des gardes dans *La barraca de Jipijapa* et *Blancanieves*…, tout comme le verbe « chillar »[822] utilisé pour le « garde-taupe » et « don Cristobita », renvoient à une même agressivité, à une même domination de l'environnement sonore. L'impact de ces voix, tout comme l'usage du gong par les soldats de « señor Mu » dans *El pincel mágico*, ajoutent à la domination de l'espace scénique l'écrasement sonore des autres acteurs par les agents répressifs qui les condamnent « al silenci general »[823], à rentrer sur scène « sigilosamente »[824] et à rester « quietos, silenciosos y mustios »[825].

Opposée à la liberté vitale des autres personnages, la figure du pouvoir étend son ombre sur le monde de la fiction par des apparitions Ŕ ou des non-apparitions Ŕ effrayantes. Métaphore de l'énigme insaisissable, la figure autoritaire incarne le refus de se laisser fixer au-delà de sa signification hégémonique et oppressive. Elle se dilue dans l'ensemble de la fable pour s'immiscer dans les interstices du texte. Elle hante littéralement le temps et l'espace dramatiques, tel un fantôme qui brouille les pistes et refuse tout ancrage univoque entre l'imaginaire (le monde de la fiction) et la réalité (le présent de la représentation). On a vu comment les jeux d'omniprésence/absence et de visibilité/invisibilité dans l'espace dramatique ainsi que la minceur psychologique sont des critères qui permettent d'envisager un glissement de la notion de personnage à celle de figure. De la même façon, l'absence de corporéité détourne le sujet fictif d'une inscription trop ciblée dans l'Histoire. À ces

[820] Jesús López Pacheco, *Juguetes en la frontera*, op.cit, p.7.
[821] Eva Forest et Felicidad Orquin, *El niño que tenía miedo*, op. cit., p.16.
[822] « Chillar » peut se traduire par le verbe « crier » (dont l'équivalent est « gritar »), auquel il faut ajouter la dimension aigüe et fortement désagréable du son produit.
[823] Francesc Nel.lo, *Guillem Tell*, (scène 7), manuscrit conservé à l'AGA, boîte 73/9888, dossier n°548/71.
[824] Jesús López Pacheco, *Juguetes en la frontera*, op. cit., p.18.
[825] Concha Fernández-Luna, *Cristobica y el payaso Carablanca*, op. cit., p.72.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

invariants, qui dessinent les contours de la figure autoritaire au gré des pièces (le spectre comme ensemble d'éléments semblables dont les variations sont déterminées), viennent s'ajouter l'éloignement ou l'indétermination spatio-temporels, les phénomènes d'exagération et la rupture de l'illusion théâtrale déjà analysés, qui contrarient encore davantage le pouvoir référentiel figé de la figure autoritaire. L'autorité est donc incarnée de manière diffuse par des personnages qui, pris isolément, ne correspondent justement pas à la définition du personnage au sens plein du terme. Malheureusement, l'absence de traces de mises en scène m'empêche de m'attarder davantage sur les dispositifs proprement théâtraux dans la construction des *figures autoritaires*. Malgré tout, un détour du côté des illustrations dont ont fait l'objet plusieurs de ces figures dans différentes collections de livres illustrés peut apporter des clés de réflexion.

Comme le fait habituellement la mise en scène, les illustrations fonctionnent en métatexte de l'œuvre dramatique[826] et donnent à voir ce qui surgit pour l'illustrateur dans les marges du texte dramatique. Le travail de l'illustrateur se construit au gré d'un certain nombre de choix qui, comme ceux du scénographe et du metteur en scène, font du théâtre « l'art pour lequel la présomption d'intentionnalité est des plus fortes ; la scénographie est construite, le travail du metteur en scène est un choix »[827]. Dans les pièces qui m'intéressent, force est de constater que les illustrateurs ne relayent pas la forte cohérence qui s'établit autour de la figure autoritaire qui traverse les différents textes. Ainsi, certains dessinateurs ont privilégié l'aspect menaçant, d'autres l'aspect burlesque ou comique des personnages incarnant l'autorité au sein des pièces. D'autres ont encore tenté de jouer sur la référence de la figure autoritaire à l'univers franquiste, comme José Paredes Jardiel qui a fait le choix de dessiner les douaniers de *Juguetes en la frontera* couverts d'un tricorne pouvant renvoyer aux gardes civils espagnols. Les illustrations qui accompagnent le texte de Jorge Díaz *Serapio y Yerbabuena* (initialement intitulé *El payaso Rascatripa*) dans la collections « Edebé-Teatro » révèlent un adoucissement de la figure autoritaire et de la nature du conflit qui oppose les personnages, en harmonie avec la ligne éditoriale de la collection[828] et les modifications textuelles opérées par rapport à la version initiale mise en scène par l'auteur. Le clown, travailleur exploité par le propriétaire d'un cirque, y est remplacé par un jeune enfant blond vivant dans les cieux, au milieu de nuages d'un blanc immaculé. Le patron du

[826]Natalia Cañizares, « Patrice Pavis : Metodología del Análisis de la Puesta en escena », *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España,* nº 47, 1995, p. 12-17.
[827]André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, Paris, Klincksieck, 2007, p.66.
[828] Voir supra, « 5.2.4. "Edebé Teatro" ou le manque de cohérence éditoriale », p.273.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

cirque, invisible dans la version initiale, apparaît dépeint en ange-gardien autoritaire ayant pris trop au sérieux son devoir de protection du jeune enfant.

Les continuités et cohérences des différentes figures autoritaires ne se retrouvent donc pas dans les illustrations, qui font état d'une pluralité interprétative. La figure est en quelque sorte prise à son propre jeu : en voulant échapper à toute caractérisation trop formelle, elle est susceptible d'être investie et réinvestie au gré des interprétations. Ce constat, accompagné d'un transfert théorique, fait émerger un problème au moment de questionner le passage de la figure dramatique à la figure théâtrale : une telle pluralité interprétative de la part des illustrateurs laisse présager une tout aussi grande hétérogénéité de choix dans l'élaboration de possibles mises en scène. Paradoxalement, les illustrations, en même temps qu'elles témoignent d'une libre interprétation de la figure autoritaire par l'illustrateur, figent une interprétation et deviennent à leur tour un frein à la « construction libre du personnage »[829] par le lecteur et à la possible appréhension de toutes les continuités qui se tissent entre les différents textes dramatiques autour de la figure autoritaire. Car la figure jouit d'une capacité non seulement à irradier l'univers dramatique de chaque pièce, mais aussi à se renouveler au-delà des œuvres prises isolément et à s'ériger en élément invariant et structurant du corpus dans son ensemble. La force évocatrice et l'impact des illustrations et des mises en scène sur le récepteur ont donc le pouvoir « d'annuler » tous les liens intertextuels qui concourent à l'émergence de la figure autoritaire au fil du corpus.

Les réflexions de Xavier Garnier sur la signification politique de la figure entrent en résonance avec l'engagement des dramaturges vis-à-vis du contexte extra-littéraire dans lequel ils ont écrit leurs pièces. En effet, Xavier Garnier identifie des moments particuliers de l'histoire littéraire où la figure « se rend disponible pour capter des forces collectives et politiques » en permettant à l'œuvre « de faire rhizome avec le Dehors, de se connecter sur les forces en jeu dans le monde »[830]. Dans le champ des études théâtrales, cette analyse trouve un écho particulièrement évocateur dans ces mots de Jean-Pierre Sarrazac :

> […] le pouvoir du théâtre tient de ce démontage parcimonieux des images et des idoles que le pouvoir politique […] entendait faire adorer par le peuple afin de mieux assurer sa domination. La simplicité des figures est la condition même de leur réception active par cette partie déconditionnée du peuple qu'on appelle un public de théâtre. Tout élément de plus serait un élément de trop.[831]

[829] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p. 85.
[830] Xavier Garnier, *op. cit*., p.15.
[831] Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p.220.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Dans la mesure où la figure jouit, à la différence du personnage, d'une grande plasticité, sa capacité référentielle, plus floue (notamment en raison de l'indétermination spatio-temporelle, de la vacuité psychologique des personnages et de l'absence de caractérisation idéologique ou historique), reste ouverte à l'interprétation. C'est pourquoi l'interprétation de la figure comme lieu d'investissement de forces nécessairement collectives et politiques est contradictoire. La « simplicité » dont parle Sarrazac renvoie au vide psychologique, historique et même idéologique qui caractérise la figure. C'est cette vacuité qui permettrait au récepteur de manipuler, de construire et déconstruire le personnage en le passant au prisme de sa subjectivité. La figure, dans son róle structurant pour la fable, n'incarne qu'un processus transposable, une « gestuaire » prise « dans un ordre causal intelligible »[832], et jamais un « personnage-signifiant » fixé à un signifié figé et monolithique. Elle est de l'ordre du possible, non de l'existant, et s'ouvre à toutes les interprétations envisageables dont sont porteurs les différents récepteurs d'une culture et d'une époque donnée. En effet, le caractère sous-signifiant des figures autoritaires, à peine décrites dans leur corporéité et leur esprit, leur permet de recevoir les pensées et les valeurs que le récepteur veut bien leur prêter. Dans ce sens, le destin de la figure, davantage que celui du personnage, échappe à l'auteur. On voit donc à quel point une telle construction du « personnage-figure » dissipe l'univocité du message et la relation surplombante du militant sur un public forcément « à convaincre ». Car le didactisme moral Ŕ ou politique Ŕ implique des personnages extrêmement lisibles et simples.

6.1.3. Manichéisme et ambigüité des personnages

Un des traits constitutifs de la littérature et du théâtre pour enfants résiderait dans leur forte propension à inviter le récepteur à s'identifier au héros, à adhérer à ses valeurs et à rejeter des antagonistes réduits à leur fonction de simples « méchants ». Selon Michel Fabre, cette disposition manichéenne se trouve même accentuée par les spécificités du récepteur cible, dont la tendance à surestimer rhétoriquement le personnage support de l'identification conduit souvent à une distorsion du sens et à une appropriation manichéenne des fables[833]. L'esprit manichéen, « qui transforme toute distinction en opposition et ramène

[832] Roland Barthes, *Ecrits sur le théâtre* (textes réunis par Jean-Loup Rivière), Paris, Editions du Seuil, 2002, p.44.
[833] Michel Fabre, *L'enfant et les fables*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, chapitre IX, « Processus d'identification et lecture rhétorique des fables complexes », p.189-200.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

systématiquement la complexité du réel à deux termes qui s'excluent »[834], renvoie à une simplification de la réalité qui consiste à rapporter tout conflit humain à une opposition absolue entre « bien » et « mal ». On l'a vu, durant la Transition, beaucoup de critiques ont signalé le schématisme manichéen des dénonciations politiques que renferment les pièces du corpus. En réalité, ces critiques, aussi bien universitaires que journalistiques, ne faisaient que reprendre les antiennes des censeurs franquistes, celles-ci pouvant se résumer en deux points : d'une part, la nécessité de « protéger » l'enfant en le maintenant à l'écart de toute considération sociale ou politique contemporaine, et d'autre part, la condamnation du manichéisme qu'impliquait selon eux toute lecture marxiste de la réalité.

Il est vrai que certains auteurs du corpus n'ont pas abandonné le schéma actantiel de la lutte manichéenne entre bons et méchants, typique des contes et romans d'aventures pour enfants[835]. Toutefois, s'efforcer d'interpréter ces luttes binaires comme une forme de manichéisme excluant et exclusif reviendrait à éluder les ambigüités qui parsèment la construction des personnages dans la plupart des pièces. En effet, si plusieurs d'entre-elles maintiennent un pacte de lecture fondé sur une axiologie claire, d'autres témoignent d'une préoccupation croissante envers la déconstruction de l'opposition binaire entre bien et mal, ordre et désordre. Qu'il s'agisse du héros ou de ses antagonistes, les personnages dévoilent souvent un discours plus personnel et réaliste des dramaturges sur les conflits dramatisés. La lisibilité idéologique n'est pas nécessairement synonyme de binarité dès lors que la pensée de l'auteur, aussi identifiable soit elle, peut être nuancée par des mouvements dialectiques et des subtilités dans la caractérisation des personnages. La relative évidence du discours délivré par les pièces ne doit pas faire écran aux tentatives de la part des auteurs de s'éloigner d'une vision monologique du monde, pourtant identifiée par Daniel Couégnas comme un des caractères essentiels de la paralittérature[836].

Certes, l'action des pièces peut facilement être appréhendée comme une attaque en règle contre les principes du capitalisme et/ou de l'autorité politique. Elles mettent en scène des communautés de dominés luttant contre un pouvoir politique tyrannique et/ou contre des propriétaires de moyens de production sans scrupules, personnages qui incarnent tous deux le mal. Mais bien souvent les choses semblent plus complexes, le mal n'est pas incarné par un groupe uniforme de personnages. Au sein même du groupe des dominants, les relations

[834] Jacques Grand'Maison, *Les Tiers (2), Le manichéisme et son dépassement*, Montréal, Fides, 1986, p.17.
[835] Matthieu Letourneux, *Le roman d'aventures (1870-1930)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010, p.275.
[836] Daniel Couégnas, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992, p.111-119.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

de pouvoir et de domination se déploient dans une certaine complexité. L'incarnation du mal ne retombe pas sur un personnage simpliste et stéréotypé.

Dans *El raterillo*, pièce décrivant la collusion entre le pouvoir politique et le banditisme économique, la ligne de conduite du commissaire s'acharnant sur le jeune Chispa, bouc-émissaire victime de préjugés sociaux, se rompt à la fin de la pièce. Après que le supposé délinquant lui a prouvé son innocence par ses actes, le commissaire rétablit une forme de justice sociale en s'attaquant aux vrais bandits que sont les deux entrepreneurs véreux. Ce renversement suggère que le mal n'est pas une qualité intrinsèque au représentant de l'ordre, mais le fruit de son ignorance. Toutefois, l'évolution du personnage n'annule pas l'affrontement manichéen entre l'ordre et le désordre, entre l'épanouissement communautaire et la cupidité agressive des réels voleurs, archétypes du mal absolu. On pourrait même affirmer que ce dénouement ne fait que valoriser l'ordre en affirmant l'incapacité, voire le refus des classes dirigeantes à le maintenir. Il convient malgré tout de signaler l'ambigüité que laisse planer la décision finale de Chispa, qui refuse l'offre du commissaire de l'accueillir au sein de son équipe de policiers. Cette défiance, en plus d'être le signe d'un profond désir d'émancipation vis-à-vis de l'ordre légal, remet en cause la capacité du commissaire à incarner la justice sociale. En effet, dans la mesure où celui-ci n'a abandonné ses préjugés à l'encontre de Chispa qu'après que ce dernier a dû lui prouver sa bonne foi, on ignore si le commissaire a réellement pris conscience du caractère arbitraire et injuste des valeurs et intérêts que sa fonction l'oblige à défendre. Il n'y a pas de retour à l'ordre définitif venant clôturer l'action dramatique. Cette ambigüité offre un caractère polysémique au dénouement de la pièce, qui s'achève sur un champ d'interprétation ouvert, dont le délicat équilibre réside dans « le minimum d'ordre compatible avec le maximum de désordre ».[837]

La pièce *El circulito de tiza madrileño*, fortement critiquée pour son supposé manichéisme, rend pourtant compte d'une complexité similaire dans la caractérisation de ses personnages. On a vu comment certains critiques ont perçu dans l'identification *fille riche/fille méchante* et *fille pauvre/fille gentille* un manichéisme dangereux et irresponsable de la part de l'auteur[838]. Pourtant, la construction des personnages renferme une subtilité qui semble avoir échappé aux deux critiques mentionnés. Dans leurs analyses, ces derniers ne se

[837] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points », 1965, chapitre 4, « L'informel comme œuvre ouverte », p.133.
[838] Voir supra, « Discours critique post-transitionnel », p.177-184.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

sont pas intéressés au facteur explicatif de l'attitude égoïste de Lola, la jeune fille issue d'une famille riche. Ce facteur explicatif est pourtant suggéré au cœur du drame (début de l'avant-dernière scène), lorsque Lola confie à la vendeuse de ballons qu'elle agit sous la pression des châtiments corporels que menace de lui infliger sa mère. La dénonciation du manichéisme ne prend donc pas en compte les subtilités dans la construction des personnages, ni les conflits déployés au cours de l'intrigue. Le conflit entre Lolita et sa mère insère un détail qui semble pourtant décisif dans l'interprétation du conflit dramatique et qui s'avère immédiatement perceptible par le jeune public.

Dans *Gran Claus i Petit Claus*, Jaume Melendres et la compagnie « Jocs a la sorra » extraient du conte original ses personnages archétypaux et binaires en introduisant des nuances qui, bien qu'elles puissent paraître anecdotiques, apportent une signification radicalement nouvelle à cette adaptation. Si durant toute l'action de la pièce les deux personnages se conforment à la caractérisation manichéenne du conte d'Andersen, à la fin apparaît un changement substantiel qui renverse toute l'idéologie qui sous-tend la version originale. Le personnage du petit Claus, après avoir arraché au grand Claus ses moyens de production (terres et chevaux), reproduit le même comportement sur « l'home jove » et perpétue ainsi la chaîne de domination dans l'univers fictionnel. Ce qui anime les personnages n'est donc pas un manichéisme arbitraire, mais leurs conditions matérielles d'existence qui évoluent au fil du drame. La trajectoire du petit Claus illustre jusqu'à quel point les opprimés, lorsqu'ils se retrouvent en position de le faire, sont les premiers à opprimer les autres. Cette imbrication partielle entre ce que la morale traditionnelle nomme le bien et le mal modifie profondément le sens final du conte. Sans ce paradoxe dans la caractérisation du personnage, le dénouement aurait pu être interprété comme la mise en scène de la leçon morale traditionnelle « mieux vaut ruse que force ». L'intérêt de cette adaptation ne réside pas dans la présentation de figures de « bons » et de « méchants », mais dans les circonstances sociales qui déterminent l'individu et ses actions. Dans son travail de recensement des spectacles des cycles de théâtre « Cavall Fort », Joaquim Carbó identifie d'ailleurs ce refus du manichéisme comme une constante dans le travail de la compagnie « Jocs a la sorra » : « una de les caracterìstiques del grup és l'interès a no presentar figures de bons i dolents : la gent és como és, no els hem de jutjar, i, en tot cas, són les circumstàncies, els sistemes, el que poden influir en els respectius capteniments »[839]. Les

[839] Joaquim Carbó, *op. cit.*, p.39.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

comédiens allaient jusqu'à freiner l'identification du public par « aquest excessiu pudor » qui se traduisait « en una fredor que serà constant en les seves actuacions »[840].

Dans la pièce de P. Enciso et L. Olmo *Asamblea General*, le lion tyran – archétype du méchant – reflète lui aussi certaines nuances dans sa caractérisation. Au moment du jugement public, ce personnage – qui préside le tribunal – justifie le fait d'avoir mangé un humain en rappelant à ses sujets que cet humain était un représentant « de esa raza vil que encarcela a los animales ». Par cette allusion, le lion renoue implicitement avec sa posture de défenseur légitime de sa communauté face à la domination humaine. En outre, la responsabilité du sacrifice final ne retombe pas uniquement sur lui, mais avant tout sur la lâcheté des membres de la communauté et les préjugés qu'ils portent à l'encontre de l'âne bouc-émissaire. Une fois de plus, ce sont les circonstances et les mécanismes de la domination qui sont mis en exergue, et non la méchanceté intrinsèque aux personnages.

À l'inverse, dans la pièce galicienne *A benfadada historia de Coitado Bamboliñas*, le personnage de Coitado Bamboliñas oscille constamment entre la figure du héros luttant pour la justice sociale et son activité de voleur individualiste et cruel. Au cours de la première scène, après avoir pris conscience de l'injustice subie par lui-même et ses compères paysans soumis au pouvoir de Dona Pola (« por estos lares non existe xustiza. Endexamais fixen ren, acatei todos os mandados, traballei a treu sen asoreñar a ninguén, estou-che certo, son un home de ben, mais agora teño, por riba, que pagar mais trabuco »), il s'en prend violemment aux spectateurs et tente de leur soutirer de l'argent :

> COITADO .- (*Saca un coitelo, baixa ao público*) Veña, todo o mundo a dar-me os cartos. Ti, muller, dá-me todo o que leves no peto… (*Segue roubando ao público*).[841]

Alors que le présentateur/narrateur se retrouve impuissant face à ce désordre soudain et ne parvient à rassurer les spectateurs, c'est le sbire de Dona Pola, le géant Agapito, qui intervient pour mettre fin aux vols. Dès le début de la pièce, les repères axiologiques sont donc brouillés, la répartition binaire entre le bien et le mal se trouve perturbée par l'attitude délétère du héros Coitado à l'encontre du public et par l'intervention salvatrice du géant Agapito, censé incarner le pouvoir oppresseur.

Par ailleurs, même si les pièces offrent une catégorisation éthique du personnage principal en termes de bien et de mal, l'attitude néfaste des méchants apparaît comme le

[840] *Ibid*.
[841] Xúlio Gónzalez Lorenzo, *A benfadada historia do Coitado Bamboliñas*, A Coruña, Ediciós de Castro, 1982, p.13.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

résultat d'une situation sociale donnée qui n'est pas inhérente aux personnages. Preuves en sont les atermoiements et renversements que traversent aussi bien les « bons » que les « méchants » vis-à-vis de la ligne de conduite qui leur est attribuée au départ de la fiction. Ainsi don Etcétera se rappelle-t-il avoir eu une vie simple et heureuse avant de prendre la décision d'accumuler ses terres et de vivre du travail de Yerbabuena, Mechita et Lucrecia (*El payaso Rascatripa*). Comme dans *Gran Claus i Petit Claus*, c'est le rapport à la propriété des moyens de production qui pervertit l'homme et en fait un oppresseur.

Si les dominants puisent dans leur histoire personnelle une explication à leur désir de toute puissance et à leur attachement exacerbé aux valeurs individualistes, à l'inverse, les dominés ne font pas état d'une caractérisation éthique toujours irréprochable. Dans *El payaso Rascatripa,* encore une fois, Mechita s'en prend à la poule Lucrecia parce qu'elle ne pond plus. Or, il s'avère que cette dernière a décidé de faire grève pour défendre les intérêts de la communauté (dont fait partie Mechita). Cette dénonciation à tort – ou « présomption d'égoïsme » – insère une fracture au sein du groupe des opprimés et révèle les préjugés dans lesquels eux-mêmes peuvent tomber, à l'instar de leurs oppresseurs. Jorge Díaz, auteur de la pièce, défendait d'ailleurs la nécessaire ambivalence de ses personnages face à la tentation du manichéisme :

> Considero más revolucionario y revulsivo un teatro que indague en zonas oscuras inexploradas de nuestro comportamiento social, que el puro testimonio maniqueo. El gran tema es el de saber qué parte de nosotros mismos es un verdugo en potencia, a quiénes, a qué parte de la sociedad representa el dictador.[842]

Ce qui intéresse Jorge Dìaz, c'est donc de déceler la dérive autoritaire que chacun renferme potentiellement en lui-même. Il ne s'agit plus ici de saisir les explications sociales au comportement pernicieux de certains « méchants », mais de déceler des marques de méchanceté dissimulées à l'intérieur des personnages les plus vulnérables. Ainsi les dominés sont-ils eux-aussi exposés à l'attirance de l'individualisme, au détriment de la lutte pour le bonheur collectif. La complexité des rapports humains entre personnages de même classe est mise en exergue par des protagonistes collectifs comme les villageois dans *El gigante*, Mariquita dans *El torito negro*, ou la cour dans *Asamblea General*. Tous ces collectifs, subordonnés à une instance supérieure du pouvoir, n'exhibent pas le comportement solidaire que l'on attendrait du Peuple dans des pièces critiquées pour leur populisme de gauche. Les brouillages alimentés par les discours mystificateurs du pouvoir conduisent ces personnages à un consentement zélé vis-à-vis des intérêts des dominants. L'adhésion aveugle du village

[842] Guillermo Guerrero, *op. cit*., p.65.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

aux discours du maire dans *El gigante* ou des animaux de la cour à celui du lion dans *Asamblea General*, les commérages de Señora Mariquita dans *El torito negro* en font des personnages à la fois victimes et véhicules du « mal », qu'ils aient ou non l'intime conviction d'agir innocemment. L'absence d'unisson parmi les dominés révèle le caractère diffus des mécanismes de domination. Il n'apparaît pas de seuil clair dans l'incarnation du mal ou la défense d'un ordre illégitime. C'est ainsi que Cristobica, pourtant moteur du réveil émancipateur des personnages dans *Cristobica y el payaso Carablanca*, en vient à freiner le geste libérateur des ses propres compagnons de route en se rangeant temporairement du côté des répresseurs lorsqu'il perd le contróle des évènements : « ¡Esto es la revolución! ¡Que vengan los guardias y los bomberos! »[843]. Notons que ce renversement soudain de la posture de Cristobicas face au désordre apparaît comme un clin d'œil à la traditionnelle ligne de conduite du Polichinelle dans le théâtre de marionnettes (« Cristobica Polichinela »).

Deux pièces du corpus déploient un discours implicite et élaboré sur le manichéisme. Dans son adaptation de *La comedia de la Guerra*, la compagnie l'Oliba ne cède pas à la tentation de simplifier le discours présent dans la pièce originale de Goldoni. Il convient en effet de noter la conservation fidèle du monologue de Polidoro dans lequel il s'engage dans une réflexion d'ordre philosophique sur les justifications et les conséquences de la guerre. Dans une tirade où s'entremêlent ironie, cynisme et lucidité, Polidoro dénonce l'hypocrisie des pourfendeurs de la guerre :

> Parlen contra la guerra aquells que veuen arranar les seves terres, no el qui per proveir les tropes ven a bon preu el seu gra i el seu vi. Ploren per la guerra aquelles famílies que perdem el pare, el fill o el germà; no aquelles que els veuen tornar a casa plens de glòria i carregats de boti. Protesten de la guerra potser els soldats, no aquets com jo, que nedem en l'abundància. Clamen contra ella els que fan servir les armes, no els que les fabriquen.[844]

La lucidité du discours de Polidoro réside dans le fait qu'il démontre la variabilité et la précarité de l'axiologie derrière laquelle se cachent les dénonciations conformistes de la guerre. Il renvoie dos à dos la dénonciation moralisante de la guerre et sa défense cynique, qui selon lui émanent toutes deux d'une posture individualiste. En découle alors une irrecevabilité du discours anti-belliqueux. Ce que nous dit en filigrane Polidoro, c'est que la moralité d'une posture dépend des vicissitudes matérielles de chacun, d'intérêts personnels en prise avec des circonstances aléatoires et extérieures au sujet lui-même. Ce qui revient à

[843] Concha Fernández-Luna, *Cristobicas y el payaso Carablanca*, op. cit., p.15.
[844] *La comedia de la guerra*, compagnie l'Oliba (adap.), livret conservé à l'AGA.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

reconnaître qu'au niveau de la société civile il n'existe pas de pourfendeur ou de thuriféraire de la guerre « par nature », mais que c'est l'impact que la guerre a effectivement sur chacun qui déterminera sa position aussi temporaire qu'éthiquement fragile.

Dans *El soldado que escapó de la guerra*, pièce dont une partie se déroule elle aussi dans la sphère militaire, Vicente Romero élabore une critique insidieuse de la polarisation arbitraire de la pensée à travers le dialogue entre un sergent et son subalterne. L'auteur parodie le discours manichéen propre à la hiérarchie militaire et à sa justification de l'entreprise belliqueuse : « SARGENTO -. Usted es un soldado deseoso de servir a la Patria en la guerra gorda contra el enemigo, que es el malo. Diga sí, señor »[845]. Ou plus loin le général : « GENERAL -. No hagáis caso de todo eso que la propaganda del enemigo dice, que según ellos los malos somos nosotros. ¡Mentira! ¡Mentira cochina! Los malos son ellos. Así que a matarlos y en paz »[846]. Au-delà de l'allusion ironique aux discours sur la paix sociale brandis par le régime franquiste au prix d'une répression féroce de la moindre source d'opposition, cette parodie du discours belliciste amorce une réflexion plus large sur l'artificialité des polarisations rigides et irréductibles de la pensée. D'une certaine manière, le discours manichéen des personnages peut être lu comme le discours de l'auteur sur le manichéisme. Mais cette parodie du discours militaire ne s'abandonne-t-elle pas à son tour à une simplification (inhérente à toute parodie) se détournant de la complexité des conflits humains ? La prise en compte du contexte historique m'oblige à nuancer cette dernière hypothèse. En effet, l'indigence intellectuelle de la propagande franquiste contribuait à neutraliser la formulation d'une critique complexe de la part de ses opposants. Plus largement, la déconstruction de tout discours propagandiste simplificateur (qu'il soit autoritariste, capitaliste ou néolibéral) ne peut assumer comme il le souhaiterait, par souci d'efficacité rhétorique, des nuances et une complexité que le discours en question ne présente pas. Ces pièces témoignent de la difficulté, face à un « arôme idéologique immédiat » basé sur des distorsions rhétoriques (amalgame, dramatisation et paternalisme universaliste)[847] auxquelles l'enfant est particulièrement perméable, d'élaborer une grille de lecture alternative dont serait absente toute trace de manichéisme.

[845] Vicente Romero, *El soldado que escapó de la guerra*, archives de l'AGA, op. cit., p.6.
[846] *Ibid*.
[847] Saïd Bouamama, « Ethnicisation et production idéologique d'un bouc émissaire », dans Charlotte Nordmann (dir.), *Le foulard islamique en questions*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p.37-44. Les trois dispositifs de distorsion que le sociologue décrit sont transposables à la propagande franquiste. L'amalgame, qui consiste à regrouper des faits sans qu'aucun argument ne vienne justifier ces regroupements, a été abondamment utilisé dans les discours franquistes sur ses opposants et les sources de « retard » espagnol. Le

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Malgré cette impossibilité théorique, on remarque que les œuvres étudiées témoignent, quoique de façon inégale et encore hésitante, d'une volonté de désarticuler la répartition entre le « bien » et le « mal ». En effet, à première vue, les textes dramatiques projettent une actualisation actantielle et idéologique simple, binaire entre « bons » et « méchants ». Pour autant, l'évidence de ce constat ne doit pas faire écran aux multiples tentatives de se soustraire à la simplicité interprétative propre à la littérature de jeunesse de la première moitié du XXème siècle.

Ces œuvres se refusent à l'absolutisme dans la mesure où le geste créateur de leurs auteurs est marqué par une indécision théorique intrinsèque à l'engagement. Par l'écriture, ils laissent l'action prendre le relai de la théorie et se rattachent à une morale provisoire, qui ne prétend à aucune connaissance fondée du bien et du mal. Les fables suspendent la question axiologique pour proposer une réponse par les actes aux dysfonctionnements et injustices du monde fictionnel. Plus qu'une catégorisation des personnages en terme de bien et de mal, il y aurait une catégorisation en terme de lutte pour le bonheur ou une société plus juste. Il est finalement possible de se demander si les contrariétés ressenties par la censure et la critique conservatrice à l'égard d'un supposé manichéisme dans ces œuvres résident non pas dans le fait qu'il y ait des bons et des méchants, mais plutót dans le renversement des valeurs qu'ils incarnent. Ces œuvres semblent davantage « radicales » que « manichéennes ». Elles répondent effet à la polysémie du concept de « radicalité » : elles s'attachent à identifier les causes profondes (*radicalis*, qui se rattache à la racine) du « mal » à l'origine des dysfonctionnements du monde moderne, elles modifient profondément les schémas esthétiques du théâtre jeune public des décennies antérieures en envisageant un débordement de la fiction théâtrale sur les aspects de la vie sociale et politique.

Les vingt années sur lesquelles s'étend le corpus témoignent d'un questionnement, d'une transition vers une plus grande complexité dans la représentation des conflits humains et de leurs modes de résolution dans le théâtre jeune public. Il s'agit bel et bien d'une période de transition où les dramaturges commencent à s'écarter du manichéisme ambiant nourri par plus de vingt ans de propagande. Certains manifestent une volonté de s'écarter d'une caractérisation trop monologique des personnages et de brouiller la lisibilité des valeurs déposées en chacun d'entre eux. Ce glissement vers des conflits dramatiques qui gagnent en complexité et en réalisme se réalise au profit de l'action dramatique et au détriment du

paternalisme universaliste rappelle quant à lui la « mission civilisatrice » ayant servi de justification l'épuration idéologique par Franco. Enfin, la dramatisation au discours catastrophiste, largement convoqué par la dictature afin de légitimer toutes les formes de répression mises en œuvre.

déterminisme psychologique, tout en nourrissant la transmission d'une pensée dialectique plus subtile. La remise en cause, même partielle, du manichéisme pose les conditions d'une transmission éthique dans la mesure où elle implique la description d'une action et d'une pensée qui doutent d'elles-mêmes. Elle fait appel aux qualités d'observation et d'analyse des subtilités de l'intrigue, mais aussi aux capacités d'écoute et de décentrement dans l'évaluation de situations telles qu'elles se donnent à vivre pour autrui.

Or, comme le précise Solange Chavel, l'imagination, en tant que faculté qui donne accès à des points de vue extérieurs, « agit comme un opérateur de décentrement de la première personne, un instrument d'élargissement du regard, un substitut d'une perception manquante pour affronter la pluralité dans le raisonnement moral »[848]. Il paraît alors nécessaire d'interroger les différentes conceptions de l'imagination (engageant aussi bien le pôle du créateur que celui du récepteur) esquissées par les auteurs du corpus, et le rapport qu'elles entretiennent avec les discours sur l'imagination véhiculés par les artistes et médiateurs institutionnels de l'époque, dont l'amplitude dépasse le cadre artistique pour investir largement le champ social. Le discours sur l'imagination apparaît dès lors comme le révélateur non seulement de conceptions divergentes de la création dramatique et théâtrale, mais aussi de visions du monde antagoniques.

6.2. Imaginaire, réalité et représentations sociales

6.2.1. De la fantaisie à l'utopie : pour une dialectique de l'imagination

L'imagination créatrice se définit, en partie, par l'exploration de mondes possibles dont la cohérence importe davantage que la vérité. En cela, la littérature (aussi bien dramatique, romanesque que poétique) incite à s'interroger autant sur l'expérience du monde présent que sur le monde auquel on aspire. Dans *Crítica de la imaginación*, un essai aussi exhaustif que peu analysé par la critique, Alfonso Sastre cherche justement à étudier l'imagination dans les relations qu'elle entretient avec la réalité. Il rappelle ce qui, selon lui, fonde la dimension

[848] Solange Chavel, « L'imagination en morale dans la philosophie contemporaine de langue anglaise », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 2011/4, Tome 136, p.548.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dialectique de l'imagination « epodramática »[849] : le fait que la réalité soit le moteur de l'imagination, et que l'imagination contribue à son tour à éclairer et à comprendre le réel. Il remarque que l'origine des fables se trouve la plupart du temps dans une interrogation du type « Que se passe-t-il quand… ? » ou « Que peut-il se passer si… ? », questions qui n'introduisent pas de modification de la réalité par l'imagination, mais qui répondent simplement par une « exagération » à la réalité existante, perçue avec une sensibilité nécessaire à l'émergence de l'œuvre d'art. L'imagination pourrait apparaître ici comme la simple reproduction, ou le simple réordonnancement, d'une réalité observée. Cependant, son caractère mimétique se trouve rapidement désavoué par des associations nouvelles qui font apparaître le monde fictionnel comme différent du monde habituel, puisqu'il n'est pas tenu à une absolue cohérence et peut faire cohabiter des sens opposés et des images insolites. Toutefois, comme le fait Bertolt Brecht, Alfonso Sastre rappelle que, malgré ces écarts, les mondes imaginés par le dramaturge doivent concourir à la révélation des structures profondes de la réalité[850]. Ainsi, la relation dialectique avec la réalité ne réside non pas dans le clin d'œil au réel ou dans la référentialité spatio-temporelle, mais dans la vraisemblance des rapports intersubjectifs mis en scène. Enfin, Alfonso Sastre établit une distinction claire entre l'imagination conçue comme agencement de l'utopie et celle conçue comme un fantasme en rupture nette avec l'horizon des possibles :

> [La imaginación] es posibilitadora en cuanto constitutivamente articulada con el plano real, el cual sólo es abandonado y perdido de vista por la imaginación en sus formas meramente exaltadas o puras (fantaseo "romántico"). Un análisis a-imaginativo es tan anticientífico y pernicioso como su contrario: la mera fantasmagoría.[851]

Dans le champ plus spécifique du théâtre pour enfants, on retrouve une réflexion similaire portée dès 1965 par le dramaturge Josep Maria Carandell lorsqu'il oppose la fantaisie dominante dans la littérature pour enfant à une imagination dont les contours sont très proches de l'imagination dialectique d'Alfonso Sastre :

> Se olvida que el mundo de la fantasía es valioso en cuanto facilita al niño una visión rica en aspectos, no por lo que tienen de falso o imaginario, sino porque incluyen unidades de sentido que un relato meramente naturalista no podría ofrecer […] En cambio, la fantasía que es mera evasión, que pone botas de cien leguas a un gato, sin saber lo que ello pueda significar, es una fantasía equivocada que conduce a crear un

[849] Alfonso Sastre, *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978, p.11. En introduction, A. Sastre distingue l'imagination "epodramática" – qu'il appelle aussi narrativo-dramatique – de l'imagination artistique en général.
[850] *Ibid*, p.155.
[851] *Ibid*, p.54.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> mundo doble en la conciencia del niño. El contacto con la realidad, con la vida, en etapas posteriores, le creará conflictos psíquicos de dificilísima solución.[852]

La théorie de l'imagination d'Alfonso Sastre doit être mise en parallèle avec le thème de la science-fiction tel qu'il l'aborde dans son texte théorique *El teatro y los niños*[853]. Il considère le recours à la science-fiction comme particulièrement approprié à l'avènement d'un théâtre politique intergénérationnel car, outre la dimension politique de toute réflexion liée aux conséquences de nos choix sur l'avenir de la société, la prospective met sur un pied d'égalité l'enfant et l'adulte dans leur inexpérience commune du futur. La science-fiction entretient par ailleurs un lien étroit avec l'imagination utopique défendue par Alfonso Sastre dans la mesure où l'utopie n'est autre que l'anticipation imaginaire d'une société future alignée sur les valeurs du créateur. En tant qu'êtres à venir, dont l'existence n'est qu'hypothétique, les personnages de science-fiction sont, selon Florence Quinche, les archétypes même d'une altérité radicale qui contraint « à nous interroger sur les conséquences possibles de nos choix individuels et collectifs »[854]. Quoiqu'Alfonso Sastre et les autres auteurs du corpus n'aient eu recours à la science-fiction dans leur théâtre jeune public, on l'a vu, la question « que se passe-t-il si ? », que d'aucuns identifient comme une des caractéristiques constitutives du récit de science-fiction[855], constitue la base de l'imagination dialectique telle que la conçoit le dramaturge espagnol. Dès lors, dans le contexte franquiste, ne serait-il pas envisageable d'appréhender la lutte et la victoire des personnages sur une autorité abusive comme des formes d'anticipation faisant émerger, au même titre que la science-fiction à l'égard de l'avenir de toute société, une responsabilité à l'égard du futur de l'Espagne de ces années-là. Même si son développement dépasse largement notre propos, cette réflexion se trouve partiellement vérifiée par les liens étroits qu'entretient la science-fiction avec les différentes formes de pensée politique. Tout comme la science-fiction, la littérature contestataire dite « réaliste » défend le rôle annonciateur d'une imagination qui vise à créer des conditions révolutionnaires ou simplement anticiper des situations qui échappent à l'analyse empirique.

---

[852] Josep Maria Carandell, « Teatro infantil en España », *op. cit*., p.16.
[853] Alfonso Sastre, « El teatro y los niños (1 y 2) », *op. cit*.
[854] Florence Quinche, « Apports de la littérature à l'éthique : des fonctions de communications à la théorie des mondes possibles », dans F. Quinche et A. Rodriguez (dir.), *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007, p.132.
[855] Farah Mendlesohn, « Introduction: reading science fiction », *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Edward James et Farah Mendlesohn (ed.), Cambridge University Press, 2003, p.3. F. Mendlesohn y affirme que « if science fiction does have an immediately recognizable narrative it is centred on what has been termed the „sense of wonder" ». Or, il ne paraît pas envisageable de restreindre le « sense of wonder » à la science fiction dès lors que cette expression se réfère à un sentiment d'éveil ou de crainte suscité par une réflexion sur ce qui est possible.

Naturellement, la dimension utopique du processus imaginatif n'était pas du goût du pouvoir franquiste ni de ses instruments de contrôle culturel. On retrouve un exemple de défiance à l'égard de la fiction utopique dans le rapport de censure de l'œuvre *Las armes de Bagatel.la*, pièce dans laquelle la description d'un village utopique suggère une critique implicite du pouvoir étatique[856]. L'allusion à l'harmonie dans laquelle vit le village de Bagatel.la a attiré l'attention du censeur Barcelñ qui nuançait son appréciation positive de la pièce : « una comedia típicamente infantil, sin reparo de ninguna clase, aunque no sea la utopía la mejor escuela de formación infantil »[857]. Cette défiance à l'égard de la projection utopique relevait cependant de l'avis personnel et ne constituait pas une grille d'analyse constante au sein de la Commission de Censure. Preuve en est le rapport de Zubiaurre s'inscrivant en faux par rapport à l'opinion de Barcelñ sur la même œuvre : « por su carácter ingenuamente pacifista y utópico, no ofrece dificultades »[858].

En réalité, c'est plutót dans les discours des prescripteurs de l'AETIJ et des auteurs des pièces de Los Tìteres et du TMI que l'on retrouve une opposition profonde et systématique à la théorie de l'imagination telle qu'elle est développée par Alfonso Sastre et Josep Maria Carandell et mise en œuvre par les autres dramaturges du corpus. En effet, lors de s congrès de l'AETIJ, de nombreux communicants font l'éloge de l'imagination créatrice, de la fantaisie et du symbolisme, en les présentant souvent comme un tout indiscriminé. L'exemple de Juan Vialtella Gran lors du 1er congrès (1967) est particulièrement significatif. Selon lui, l'intérêt du théâtre jeune public réside dans le fait qu'il permet d'« activar […] las elaboraciones simbólicas y de fantasía creadora, muy propias de la personalidad infantil »[859]. Ce à quoi il ajoute : « con la estimulación de lo fantástico se crea una gran posibilidad de agudeza mental, de brillantez, de iniciativa propia, de aptitud creacional, etc. »[860]. La première approximation repose sur la confusion entre l'imagination créatrice (enfant créateur, « teatro de niños ») et l'imagination propre au travail interprétatif dans l'acte de réception (enfant spectateur, « teatro para niños »), ce qui revient à confondre imagination (structure intentionnelle) et perception (contenu inerte de conscience)[861]. La seconde imprécision réside dans la réduction du processus imaginatif à la fantaisie et au symbolisme

[856] Cette pièce met en scène le conflit qui oppose Bagatel.la (village utopique, vivant pacifiquement, sans système hiérarchique, sans inégalités, sans armes et sans argent) avec les troupes perses qui poursuivent deux phéniciens réfugiés dans le village. Les villageois réussissent finalement à faire fuir les assaillants en feignant d'être atteints de la peste.
[857] AGA, boîte 73/9877, dossier n°468/71.
[858] *Ibid*.
[859] Juan Vilaltella Gran, *op. cit*., p.138.
[860] *Ibid*.
[861] Jean-Paul Sartre, *L'Imagination*, Paris, PUF, « Quadrige », 1981, p.162.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

imageant. Rappelons qu'à la même époque, J-M Carandell et A. Sastre soutenaient l'importance de distinguer la fantaisie (en tant que forme d'évasion) de l'imagination dialectique (en tant qu'espace de dialogue avec la réalité).

Dans *El infante Arnaldos*, pièce d'Antonio Castro mise en scène par le TMI en 1968, on assiste à la construction, en filigrane, d'un discours sur l'imagination à travers les personnages d'Arnaldos et d'Isabel, clairement porteurs de la parole de l'auteur. Au cours de l'action dramatique, ces deux personnages ne cessent d'exhorter leur cousin Bertoldo – caricature de l'incrédule ne pensant qu'à la satisfaction de ses besoins élémentaires – d'adhérer à leurs projections imaginaires (ils entendent la voix d'un marin leur conseillant d'embarquer vers une île lointaine et mystérieuse où ils aideront le maire à capturer les voleurs qui sèment le désordre dans sa ville). Voici l'interprétation que donne Arnaldos de la chanson du marin qui lui parvient : « Pero sí sé lo que quería decir: que había que creer en las cosas, que había que tener imaginación y ser valientes. Entonces subiríamos en la galera y correríamos aventuras, y viajaríamos por países lejanos y por tiempos nuevos y distintos»[862]. Ici, l'adhésion inconditionnelle au pouvoir de l'imagination conduit à l'exhortation à une évasion régentée par les lieux communs du récit d'aventure (voyage, courage et espaces inexplorés). Le point de départ de la construction imaginaire des personnages, en plus d'être basé sur une apparition transcendante (la voix du marin), repose sur la reproduction mimétique d'un habitus de réception enfantin. Autrement dit, il ne s'opère pas de réelle créativité imaginative, mais un simple réagencement dramatique de ce que le dramaturge considère comme propre à l'imaginaire des enfants. Malgré l'apparente liberté de la fantaisie à laquelle s'adonnent l'auteur et les personnages, l'imagination, au sens que lui donne Gaston Bachelard, semble niée :

> [L'imagination] est plutót la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas de changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas d'imagination, il n'y a pas d'action imaginante. […] Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience de la nouveauté.[863]

Dans *El infante Arnaldos*, malgré l'apologie qui est faite de l'imagination, peu de place est laissée à l'inattendu, à l'expérience de la nouveauté ou à l'ouverture vers un quelconque « écart esthétique »[864]. Le prisme de la sensibilité de l'artiste ne servirait qu'à rendre

[862] Antonio Castro, *El infante Arnaldos*, op. cit., p.20.
[863] Gaston Bachelard, *L'Air des songes. Essai sur l'imagination en mouvement* (1943), Paris, Le livre de poche, 2007, p.5-6.
[864] Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, 1978.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

esthétiquement digne une fantaisie enfantine considérée trop triviale. Le réel n'intervient pas en déclencheur de l'imagination, le drame ne pose pas la question initiale « Que se passe-t-il si… ? » et tout semble préétabli selon un horizon d'attente calibré.

À l'unisson avec les précepteurs de l'AETIJ, l'auteur d'*El infante Arnaldos* valorise la fantaisie en tant qu'expression d'un supposé désir enfantin qui aurait pour unique point de référence l'acceptation acritique des canons de la littérature pour enfants. Si l'imagination semble être au pouvoir à travers les jeux d'Arnaldos et Isabel (laissant libre cours à une fantaisie en rupture avec la réalité consciente), elle ne conduit pas à une attitude d'éveil, mais plutôt « à un désamorçage de l'imaginaire […] calibré par des schémas et des contextes toujours identiques »[865].

La défense, par les institutions culturelles franquistes, d'une certaine forme de liberté imaginative où primeraient la fantaisie spontanée et le désir absolu de l'enfant (comme en témoignent les questionnaires visant à satisfaire les attentes esthétiques des enfants dans le cadre des représentations de Los Títeres) peut paraître surprenante compte tenu de leur abnégation à étouffer toute forme de transgression esthétique. Toutefois, cette posture ne semble pas si étonnante si on la met en perspective avec l'analyse diachronique que fournit Marie-Hélène Popelard sur les postures de médiations théâtrales développées dans des contextes socio-historiques aux systèmes de valeurs pourtant antithétiques :

> La valorisation de la spontanéité ou de la créativité adolescente qui est devenue l'horizon de l'esprit d'entreprise n'est pas propre aux enfants de soixante-huit. On la retrouve dans toutes les dictatures. Penser ou désirer par soi-même sont même devenus des lieux communs de la pensée néolibérale (voire fasciste).[866]

Face aux postures essentialistes qui posent l'imagination comme un droit absolu, inaliénable et partagé par tous, on retrouve, dans certains textes du corpus, l'évocation ironique de l'inégalité d'accès à l'art et à la culture entre les différentes classes sociales. Ainsi, dans la réécriture de *Gran Claus i petit Claus* mise en scène par la compagnie « Jocs a la sorra », le personnage du grand Claus se délecte en énumérant les loisirs auxquels son capital (les cinq chevaux) lui permet de s'adonner librement, tandis que le petit Claus se voit contraint de rester à travailler aux champs :

> GRAN CLAUS .- Dilluns : el petit Claus llaura el camp gran amb els cinc cavalls.

[865] Joëlle Turin, « Valeurs et narration : les romans pour adolescents », *Questions d'éthique et littérature pour la jeunesse, actes des 10èmes journées d'AROLE* (Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse), 26 et 27 septembre 1997 (dir. Josiane Cetlin), Lausanne, Arole, 1998, p.55.
[866] Marie-Hélène Popelard, « Éloge de "La pensée balourde". Enfance, infantilisme et infantilisation », *op. cit.*, p.5.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

El Gran Claus esmorza.

Dimarts: el petit Claus segueix llaurant. El gran Claus es vesteix

Dimecres : el petit Claus segueix llaurant. **El gran Claus va al teatre**.

Dijous: el petit Claus segueix llaurant. El gran Claus viatja.[867]

6.2.2. Le rêve et le réveil : une poétique de la résignation

Le rêve est indissociable du processus imaginatif en ce qu'il se caractérise par des créations et associations d'images mentales à partir de perceptions préalables de la réalité. À ceci près que le rêve est associé à une activité inconsciente, ou plutôt à « une conscience illusoire telle que l'on est conscient de son rêve, sans être conscient que l'on rêve »[868]. Son rapport au réel est alors conditionné par l'instant transitoire du réveil, prise de conscience du caractère illusoire de ce qui vient d'être vécu.

Dans la littérature et le théâtre pour enfants de la première moitié du XXème siècle, le rêve occupe une place importante tant sur le plan thématique que poétique et dramaturgique. Les « classiques » repris par les deux compagnies institutionnelles, Los Títeres et le TMI, n'échappent pas à ce constat. Qu'il permette la tromperie du personnage rêveur dans *Las andanzas de Pinocho* (Los Títeres) et *La Tierra de Jauja* (Los Títeres), ou qu'il serve de point de départ à l'aventure des personnages dans *Alicia en el país de las maravillas* (TMI, version de Carmen Heyman), *Peter Pan* (Los Títeres) ou *L'oiseau bleu* (Los Títeres), le rêve apparaît comme un moment charnière du point de vue de l'économie dramatique. Par ailleurs, comme elles le font au sujet de l'imagination, certaines pièces de ces compagnies développent un discours métalittéraire sur le rêve.

Le lien étroit entre le rêve et l'imagination permet d'envisager une dialectique entre rêve et réalité analogue à celle décrite entre la réalité et l'imagination. En effet, si la perception de la réalité nourrit la construction des rêves, ces derniers enrichissent à leur tour la réalité en faisant ressurgir une intentionnalité plus ou moins enfouie dans l'inconscient. À cette dialectique, il conviendrait d'ajouter une distinction qui rejoindrait celle déjà esquissée entre fantaisie et imagination : au rêve conçu comme échappatoire vis-à-vis d'une réalité

[867] François Salavaing et Jaume Melendres, *op. cit*, p.6, (je souligne).
[868]Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), « Rêve », définition en ligne, [URL : http://www.cnrtl.fr/definition/r%C3%AAve]

oppressante répondrait la conception du rêve comme manifestation d'une volonté de bousculer un ordre social coercitif.

D'un côté, il y aurait un rêve insignifiant et inconséquent, support d'évasion intérieure pour les personnages et les spectateurs contemplant leurs actions et, de l'autre, un rêve dans lequel le dramaturge puise les moyens d'une théâtralisation qui déborde à son tour sur la réalité, l'ici et maintenant de la représentation. Le premier produirait une résonance, en forme d'écho d'un contenu onirique calibré, tandis que le second créerait les conditions d'un retentissement plus profond[869]. Les mises en scène de Los Títeres semblent faire appel à cette première fonction du rêve dans leur économie dramaturgique. C'est du moins ce que l'on conclut à la lecture de la critique du spectacle *L'oiseau bleu* publiée par *ABC* en 1967. Le critique Lorenzo López Sancho, qui encensait aussi bien la mise en scène que le choix du texte, opposait sommairement réalisme et fantaisie, en dénonçant le premier et prenant clairement partie pour la seconde. Selon lui, la pièce de Maurice Maeterlinck témoignait d'un heureux retour à une imagination libérée de la trivialité réaliste, et son grand mérite résidait dans sa capacité à « hacer salir a los hombres, a quienes Zola había asqueado, de un mundo obsceno y triste, y buscar en mundos imposibles una ilusión de pureza y de idealismo »[870]. On l'a vu, l'opposition entre un réalisme « obscène et triste » et un symbolisme fait de pureté et d'idéalisme était une antienne qui revenait fréquemment dans le discours des artistes proches du régime[871].

Dans *La isla de los sueños posibles*, pièce représentée par la même compagnie, l'auteur Germán Bueno développe un discours métalittéraire sur le pouvoir du rêve qui fait écho à celui sur la puissance de l'imagination dans *El infante Arnaldos* d'Antonio Castro. Cette œuvre met en scène un enfant ayant décidé de partir à la recherche de « l'île des rêves possibles » avec deux amis après avoir eu une apparition dans son sommeil. On assiste donc à un itinéraire tautologique qui part du rêve pour arriver au rêve. Celui-ci apparaît comme une fin en soi : au moment du dénouement, une fois les enfants arrivés sur l'île, aucun retour à la réalité ne s'opère, nous entendons seulement une voix-off consacrant la rupture entre le rêve et le réel : « VOZ.- Silencio, padrinos buenos, que el sueño comienza ya. Y cuando

[869] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, op. cit., p.7. G. Bachelard établit une distinction entre la *résonance* sentimentaleque produit l'œuvre en surface chez le récepteur (de l'ordre de l'attitude psychologique) et le *retentissement*plus profond (de l'ordre de l'expérience), qui « appelle à un approfondissement de notre existence » et « opère un virement d'être ».

[870] Lorenzo López Sancho, « "El pájaro azul", de Maeterlinck, en versión para niños », *ABC*, 26 novembre 1967, p.109.

[871] Voir l'opinion de Carmen Conde sur le roman *Nada* de Carmen Laforet, cf supra, p.58.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

viven los sueños, duerme la realidad… »[872]. Une fois encore, ce n'est pas le contenu des rêves, ni leur possible réalisation ou effet transformateur qui est convoqué, mais uniquement le « droit de rêver ». Or, le droit au rêve n'a jamais constitué une conquête face à un pouvoir coercitif, mais plutôt une façon de supporter ce pouvoir. L'observation de Michel de Certeau, selon laquelle « le désespoir social installe l'imagination au pouvoir dans les rêves solitaires »[873], nous explique en partie le succès de la culture de l'évasion dans des contextes sociopolitiques faits de violences et d'inégalités. Il reste maintenant à déterminer quelles procédures distinguent concrètement le rêve/évasion (ou fantasme) du rêve/transformateur (ou pensée utopique).

Tout d'abord, l'utopie, en tant qu'« expression de toutes les potentialités d'un groupe qui se trouve refoulé par l'ordre existant »[874] et à la différence du fantasme individuel, remet non seulement en question la réalité, mais réfléchit sur les conditions de possibilité de son insertion dans la situation actuelle. C'est là qu'intervient, à mon sens, le réveil comme moment dramatique charnière où s'articulent les différents degrés de fiction (la réalité fictionnelle et le rêve), et où peuvent aussi s'opérer des transferts entre la fiction et le présent de la représentation. On l'a vu, dans plusieurs pièces de Los Títeres et du TMI (*El pájaro azul, La isla de los sueños posibles, Peter Pan, El infante Arnaldos* et *Alicia en el país de las maravillas* adapté par Carmen Heymann), le rêve des protagonistes marque le point de départ de l'action dramatique, tandis que le réveil en signale la fin. Ainsi, par exemple, dans l'adaptation de *L'oiseau bleu*, le père de Tyltyl et Mytyl annonce dès le début que ce qui va être représenté n'est autre que le rêve de ses deux enfants. Cette précision, qui n'apparaît pas au début de la pièce originale, conditionne le mode de réception envisagé.

En outre, l'aventure rêvée par les enfants, en tant que quête d'un bonheur frustré par des conditions d'existence misérables (nuancées dans l'adaptation espagnole), véhicule des interrogations sur le bonheur auxquelles le réveil final semble apporter la réponse suivante : il suffit de regarder ce que l'on a, ce que l'on est, au lieu d'envier ce qu'ont les autres. L'expérience onirique n'implique aucune volonté transformatrice, le réveil se trouve marqué du sceau de la résignation face aux conditions matérielles d'existence des jeunes protagonistes et de leur entourage.

[872] Germán Bueno, *La isla de los sueños posibles*, texte mis en scène par Angel Fernández Montesinos et la compagnie Los Títeres en 1970 au théâtre María Guerrero de Madrid, livret original transmis par le metteur en scène, p.60.
[873] Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 2 : Habiter, cuisiner*, Gallimard, « Folio essais, n°146, 1994, p.209.
[874] Paul Ricœur, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n°2, 1984, p.61.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

L'adaptation de *Peter Pan* (Los Títeres, 1964), plus proche de la version de Walt Disney que de l'œuvre originale, accentue le caractère onirique de l'action et consacre encore davantage la rupture entre rêve et réalité : le fait que Wendy connaisse Peter et anticipe son arrivée suggère que l'aventure se déroule uniquement dans l'imagination de la protagoniste. En outre, Wendy s'envole vers l'île de l'imagination pour fuir l'inévitable menace de grandir et d'être séparée de la chambre des enfants le lendemain. Le rêve apparaît comme une fuite en dehors de la réalité et de la souffrance existentielle qu'elle engendre. Il permet non seulement d'éviter l'affrontement avec l'autorité parentale, mais aussi de ramener la jeune protagoniste dans une forme d'acceptation résignée de la décision parentale.

On retrouve cette forme de résignation post-onirique dans l'adaptation d'*Alice au pays des merveilles* de Carmen Heyman (TMI, 1973)[875], pièce qu'il s'avère intéressant de comparer sur ce point avec la version proposée par Vicente Romero en 1971 à la même compagnie (TMI) et la version catalane de Xavier Romeu de 1969, toutes deux interdites par la censure. Dans ces deux dernières adaptations, à la différence de celle de Carmen Heyman, les auteurs transmettent un rapport à l'Histoire qui va à l'encontre des valeurs de l'État franquiste. Dans la scène correspondant au chapitre « La course cocasse » de l'œuvre originale, là où Carmen Heyman énumère la liste des rois Wisigoths, Vicente Romero regarde avec distance les conséquences de certains épisodes glorieux de l'Espagne impériale Ŕ ici, la bataille de Lépante Ŕ (« RATON.- ¿Queréis decir que la Historia no ha servido de nada? ») et Xavier Romeu remet en question les fondements de l'unité nationale en ironisant sur le traité de Caspe (« RATOLI .- Es per això que aquest xicot va sol.licitar advocats que defensessin la seva causa al Compromís que s'havia de celebrar a Casp per decidir qui seria al nou rei de Catalunya »). Mais au-delà de ces clins d'œil qui témoignent de l'idéologie des auteurs, c'est aussi par leur rapport au rêve que ces adaptations se distinguent de l'œuvre originale et de la version de C. Heyman. Dans les versions de V. Romero et X. Romeu, le rêve n'est pas clairement désigné comme tel au moment du réveil. En outre, il ne joue pas le rôle rassurant et sécurisant de la version de C. Heyman (« ALICIA .- Entonces… entonces, ¿ha sido un sueño? »), ni le rôle du rite initiatique marquant le passage de l'enfance à l'âge adulte et reléguant le rêve à l'état de souvenir exotique ou de « résonance sentimentale »[876]. Dans la version de C. Heyman, l'insistance sur le caractère onirique des aventures d'Alice permet de légitimer une image de l'enfance qui aurait pu heurter une conception encore très

[875] Nouvelle version commandée à Carmen Heyman après la censure dont a fait l'objet l'adaptation de Vicente Romero en 1971.
[876] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p.81.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

hiérarchisée des rapports entre adultes et enfants dans l'Espagne d'alors. Le rêve sert en quelque sorte à légitimer les éventuels écarts des personnages vis-à-vis des canons éducatifs et esthétiques.

Au contraire, X. Romeu et V. Romero profitent de l'épisode du réveil pour introduire un discours métafictionnel. Le réveil s'affiche comme un retour soudain à la réalité fictionnelle et fonctionne comme métaphore de la rupture de l'illusion et des transferts possibles vers le présent de la représentation. C'est ainsi que chez V. Romero, lorsque le personnage du Dodo reprend les rênes de la représentation au réveil d'Alice, il met en doute le caractère onirique des aventures auxquelles les spectateurs viennent d'assister : « DODO -.Ccchhhh! Callaos… Alicia está durmiendo. Cccchhh… Cuando se levante, creerá que todo esto ha sido un sueño… Vosotros y yo sabemos la verdad de sus aventuras. Pero no le diremos nada, porque a lo mejor querría volver a entrar por la madriguera del Conejo otra vez. ». Non seulement, la frontière entre rêve et réalité est mise en doute, mais le narrateur éphémère envisage la répétition de l'action transgressive d'Alice (« a lo mejor querría volver a entrar »), possibilité qui se retrouve niée dans l'œuvre originale et l'adaptation de C. Heyman par la désignation univoque du rêve comme instant isolé et déconnecté du réel fictionnel.

La distance avec le roman de Lewis Carroll apparaît encore plus clairement affichée dans la version de Xavier Romeu. Ce dernier met en scène les personnages de Macmillan, premier éditeur d'*Alice au pays des merveilles*, et de Lewis Carroll s'affrontant sur la validité de l'adaptation représentée. Face à l'orthodoxie défendue par le personnage de L. Carroll, le personnage de l'éditeur Macmillan se fait le défenseur de la réinterprétation par l'auteur catalan. À la fin de la pièce, le thème du rêve se révèle être un des principaux points de désaccord entre Macmillan et Carroll :

> CARROLL .- No, la meva Alicia acaba despertant-se i resulta que tot plegat només havia estat un somni.
>
> MACMILLAN .- La seva Alícia ja s'ha despertat fa estona, senyor Carroll; ja s'ha acabat el somni. I ha estat ben desperta que ha descobert… digue-ho tu mateixa, ¡Alícia!
>
> ALICIA(canta) .- Ens riem dels cridaners, que són com gossos peters. Si parlant la gent s'entén, no cal escapçar la gent.

Cette phrase, dans laquelle Alice appelle à la tolérance et dénonce la répression politique, condense l'intention rhétorique du drame. Or, cette conclusion éthique que le personnage tire de son parcours initiatique est rendue possible non pas par le rêve, mais par un état d'éveil ayant contribué à aiguiser son esprit critique vis-à-vis de la réalité qui l'entoure.

Autrement dit, le rêve apparaît comme incompatible avec la prise de conscience des défaillances du monde contemporain.

On se souvient du personnage de Me Liang, dans *El pincel mágico*, jeune orphelin évoluant dans royaume autocratique gouverné d'une main de fer par le seigneur Mu. La dramatisation du rêve occupe une place prépondérante dans l'évolution de la situation dramatique de cette pièce. Dès le début, le rêve de Me Liang de devenir dessinateur se voit violemment frustré par le maître d'école à qui il ose s'adresser : après lui avoir rétorqué qu'en tant qu'enfant pauvre il n'a rien à faire dans une école fréquentée par des enfants de bonnes familles (magistrats…), le maître « hace ademán de escupirle » et « lo empuja con las dos manos »[877]. Dans cette condition d'extrême exclusion, le jeune Me Liang se voit réduit au confinement et au repli onirique. C'est là qu'intervient le rêve comme instant charnière du drame. Au cours de son sommeil, le personnage du vieux narrateur apparaît sur scène et dépose un pinceau magique ayant le pouvoir de rendre réel tout ce que Me Liang dessinera. Aussi rebattu et invraisemblable puisse-t-il paraître, le procédé d'insertion de l'outil magique joue le róle de connecteur, sur le plan dramatique, entre le rêve et la réalité fictionnelle.

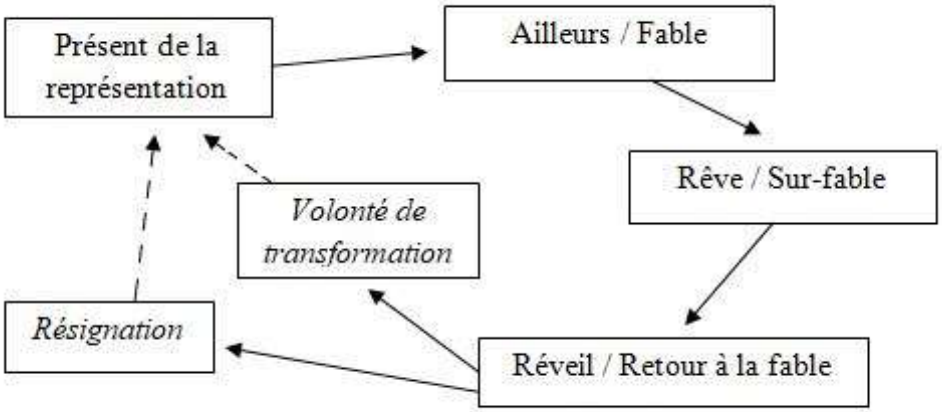
L'outil ne fait qu'insérer une brèche, certes fantastique, dans la situation du personnage. Il reviendra à ce dernier d'en faire bon usage une fois le réveil opéré. Loin de résoudre tous les problèmes de Me Liang, le pinceau sera même responsable de l'emprisonnement du jeune orphelin, qui devra redoubler d'efforts pour s'émanciper. Notons que, dans cette nouvelle version théâtrale du conte, c'est l'enfant qui prend la décision d'affronter l'autorité (« entonces no pintaré »), alors que dans le conte traditionnel, c'est malgré lui que ses dessins ne se transforment pas en réalité lorsque le seigneur l'ordonne. Dans cette adaptation, le rêve et la solution fantastique qu'il apporte constituent en fait une métaphore du pouvoir transformateur de la pensée utopique. Le pouvoir du pinceau n'est autre que la métaphore du pouvoir qui découlerait d'une réappropriation de la force de travail et des biens communs qui en émanent (nourriture, vêtements…) par les habitants. En lui faisant prendre conscience de sa force et en l'incitant à affronter le pouvoir oppresseur du seigneur Mu, le rêve individuel de Me Liang sert toute la communauté. Il ne constitue à aucun moment une fuite, mais retentit au contraire dans l'expérience du jeune orphelin, déborde sur la réalité fictionnelle et permet l'expression de potentialités collectives refoulées par

[877] Armando López Salinas, *op. cit*., p.9.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'ordre existant. L'expérience onirique débouche sur une parabole où le sommeil est l'instant de la prise de conscience et dévoile le pouvoir désaliénant de l'imagination.

Dans les pièces de Los Títeres et du TMI analysées, la réflexion métalittéraire sur le rêve s'intéresse moins au contenu de ceux-ci qu'à l'existence même du rêve comme possibilité imaginative, et dont la rupture avec la réalité est présentée comme un trait essentiel. Cette rupture implique une forme de résignation vis-à-vis du réel fictionnel et de l'éventuel transfert en direction du présent de la représentation. Le réveil marque le retour à l'ordre initial sans que celui-ci ne soit questionné.



Ce schéma met en évidence la concurrence entre le désir de transformation et la résignation à partir de l'instant charnière du réveil. La résignation vis-à-vis de la réalité fictionnelle annule toute possibilité de retour dialectique sur le réel. Cela renvoie à la question de l'engagement telle qu'elle a été abordée en deuxième partie de ce travail : la responsabilité qu'engage l'artiste par rapport à l'avenir de son discours implique un retour sur le réel, tandis que l'irresponsabilité laisse en suspens un élan créatif qui, aussi « positif » soit-il, tend vers le néant. Si aussi bien les auteurs contestataires que ceux inféodés au régime franquiste semblent revendiquer le « droit au rêve » comme source créatrice, ils n'envisagent pas de la même manière l'inscription de leur rêve (délégué ou non dans ceux des personnages) dans le monde.

Dans *La cançó de les balances*, on assiste à un débat entre les personnages sur la voie à suivre pour réaliser le rêve collectif de mettre fin à l'oppression des ducs. Cette discussion sur le pouvoir du rêve se double d'une réflexion sur le pouvoir de l'art dans les processus d'émancipation :

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

MARIAGNA .- Joglar s'ha escapat de la torre! […] ha passat pel poble cridant:"apreneu a comptar, pero a l'home no el compteu!"

MANEL .- Això és un somni.

MARIAGNA .- Però que pot tornar-se realitat.

PARE .- El cant pot fer que els somnis es realitzin.

MANEL .- Això només ho aconsegueix el treball i l'estudi.

MARIAGNA .- Joglar deia: "sols existeix allò que té cançó."

PAGESA .- Anem a palau a cantar-lo al Duc la cançó del joglar!

PARE .- Anem tots a cantar![878]

Ici, l'art, comme outil de contestation de l'ordre social, célèbre le caractère performatif du rêve, c'est-à-dire sa capacité à déborder sur le réel fictionnel. Les deux plans fictionnels que sont la fable et le rêve ne sont pas superposés, ils appartiennent au même univers. C'est sans doute ici que se joue la rupture entre les œuvres du corpus et les compagnies institutionnelles de l'époque. Ces dernières procèdent toujours à un emboîtement de deux univers : le rêve et la réalité fictionnelle. Le premier laisse certes s'exprimer un imaginaire débridé, mais il se trouve borné et isolé par le moment dramatique du réveil qui vient rétablir un univers fictionnel plus réaliste. Si ce moment permet de faire le lien entre la réalité du lecteur et l'irréalité de ce à quoi il vient d'assister, il permet aussi d'isoler cet univers dans un ailleurs qui dissout sa charge transgressive.

6.2.3. De l'usage des contes

Depuis la seconde moitié du XIXème jusqu'aux années soixante du siècle passé, le conte a été presque unanimement considéré comme particulièrement adéquat à une réception enfantine, et ce en raison de la transmission orale à laquelle il est intrinsèquement lié. Toutefois, l'appréhension du conte de fées en tant qu'objet littéraire idéal pour accompagner l'enfant dans ses mouvements évolutifs et son équilibre psychique, qui s'est imposée à la faveur du développement de la psychanalyse et des travaux de Bruno Bettelheim, s'est vue

[878] Josep Maria Carandell, *La cançó de les balances*, op. cit., p.37.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

remise en question dans des travaux postérieurs[879]. La brièveté du récit, la prévalence de l'action sur la description, la grande économie narrative, la répétition de personnages « figures » sans profondeur psychologique, le travail sur la langue (marques d'oralité, jeux sur les sonorités…) sont des caractéristiques propres aux contes dont on retrouve des traces encore prégnantes dans la littérature et le théâtre contemporains pour enfants. Isabel Tejerina a d'ailleurs mis en évidence la proximité entre la structure du conte telle qu'elle a été définie par Vladimir Propp et la structure de nombreuses pièces de théâtre jeune public écrites par des auteurs espagnols au XXème siècle[880].

Selon Isabelle Nières-Chevrel, le corps-à-corps du conteur et de son auditoire se serait perdu avec le développement de l'imprimé. Face à ce phénomène, elle fait l'hypothèse que le travail sur l'image développé dans les albums contemporains viendrait compenser cette perte, puisqu'« au corporel absent de la communication orale se substitue le corps fictif des protagonistes »[881]. Cette hypothèse peut faire l'objet d'un transfert légitime vers le théâtre jeune public, art qui réinvestit de façon encore plus évidente la dimension corporelle et orale du conte, ainsi que la co-présence de l'émetteur et du récepteur au sein d'un même cercle.

Comme l'explique I. Nières-Chevrel dans son étude sur la réception critique d'*Alice au pays des merveilles* au XXème siècle en France, une des stratégies mises en place par certains prescripteurs pour légitimer l'univers excentrique d'Alice a consisté à faire entrer ce récit dans la catégorie des contes[882]. On observe cette même tendance dans les discours des prescripteurs et artistes proches du régime franquiste dans les années soixante. Au sujet des différentes adaptations d'*Alice*... présentées à la censure, la plupart des censeurs désigne l'œuvre par le terme « cuento », aspect qui sert bien souvent à justifier l'autorisation de telle ou telle adaptation. Comme si, dans des contextes où domine une éducation conservatrice, la dénomination « conte » renfermait une dimension patrimoniale rassurante pour l'adulte

[879] Les conclusions de B. Bettelheim sont remise en cause par Jack Zipes dans le chapitre « On the use and abuse of folk and fairy tales with children : Bruno Bettelheim's moralistic magie wand » de son ouvrage *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Londres, Heinemann, 1979, p.160-182. Il y critique l'approche psychologisante univoque de Bettelheim, qui se referme exclusivement sur les problèmes internes au sujet, en écartant toute dimension sociale extérieure. Il dénonce ainsi l'instrumentalisation des concepts freudiens par Bettelheim, et ce au service d'une justification de sa théorie particulière du développement de l'enfant. En effet, là où Freud expliquait les perturbations psychiques de l'individu par une tension dialectique entre forces intérieures et pressions extérieures, Bettelheim restreint les possibilités d'une interaction vitale entre l'enfant et son environnement social, tout en imposant un mode psychanalytique d'interprétation s'ajustant à une morale normative et faisant parfois fi de la cohérence textuelle dans son analyse littéraire.

[880] Isabel Tejerina, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santander, 1993.

[881] Isabelle Nières-Chevrel, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009, p.73.

[882] Isabelle Nière-Chevrel, « Alice au pays des merveilles : les détours et les réticences du premier discours critique français », *Cahiers Robinson*, n°24, 2008, p.156.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

encadrant, au même titre que le « classique ». À cet égard, on observe un flottement notionnel entre le conte et le « classique » : des œuvres telles que *Peter Pan, Pinocchio, L'oiseau bleu* et *Alice au pays des merveilles* sont souvent désignées comme des contes dans les différents documents annexes aux représentations de l'époque (programmes, rapports de censure, critiques…).

Le conte, au même titre que le « classique », aurait une valeur rassurante aux yeux des médiateurs, valeur ayant pu contribuer à l'autorisation de certaines pièces remettant pourtant en cause les fondements idéologiques du franquisme. C'est ainsi que la publication de toutes les pièces de la collection « Girasol Teatro » a été autorisée au début des années soixante, sans doute parce que les censeurs n'ont pas vu l'écart entre les personnages de ces pièces et un univers du conte lui aussi saturé de héros démunis luttant contre des ogres, sorcières, géants ou autres tyrans en tous genres. Dans le rapport de censure d'*El pincel mágico*, on peut lire : « Cuento oriental en el que con buena construcción y estimable literatura se juega con los tópicos habituales en esta clase de leyendas »[883]. Malgré la charge subversive de la pièce, concentrée dans l'appel à la reconquête des terres et outils de production, les figures éculées du tyran et du jeune orphelin ainsi que l'insertion de traits fantastiques prennent le dessus et contribuent à rassurer la censeure dans sa conclusion positive sur la pièce.

Pour leur part, que ce soit dans leurs adaptations de contes ou de classiques de la littérature pour enfants, le TMI et Los Títeres ne proposent que de légères modifications (ajouts de personnages, jeu de mise en abyme…) qui n'impliquent pas une nouvelle lecture de la fable. Au contraire, ces adaptations témoignent souvent d'une adhésion aux valeurs du conte original. En témoigne la présentation de l'adaptation de *Caperucita roja* de Clara María Machado par son metteur en scène Luis Lega Arredondo (Los Títeres, 1960) :

> De todos es sobradamente conocida la versión de este cuento infantil, en cuya recreación la autora introduce árboles que hablan y bailan para proteger a los protagonistas y reduce al Lobo a sus justas proporciones. Aparte de esta modificación, todo lo demás sigue con diálogo muy similar al original de este cuento, o sea a abuelita, la madre, el lobo feroz y la caperucita…[884]

L'adhésion à l'esthétique des contes de fées est aussi clairement exprimée par les présentateurs de la pièce *La feria del come y calla*, d'Alfredo Maðas (Los Títeres, 1964), qui se lancent dans un plaidoyer pour la fantaisie comme vecteur de communication privilégiée avec l'enfant :

[883] AGA, boîte n°21/15032, dossier 1052/64.
[884] AGA, boîte n°73/9337, dossier192/60.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> Ahí encerrados tenemos los personajes de los cuentos, de las fábulas, de las leyendas… que van a desfilar por este escenario: princesas encantadas, reyes, príncipes enamorados, hadas, duendecillos, magos, gnomos…
> En el más maravilloso de los cuentos que nosotros hemos inventado, porque somos amigos de vosotros los niños, y como vosotros creemos en la fantasía, en la ilusión, en las hadas, en las princesas encantadas: en todo lo maravilloso que hay en el mundo…[885]

Aux antipodes de cette adhésion inconditionnelle à l'esthétique des contes de fées[886], la spécificité des œuvres du corpus s'inspirant de contes existants réside dans le fait qu'elles altèrent en profondeur les fables originales afin d'interroger aussi bien la structure du conte que le système de valeurs qu'il véhicule. Les auteurs procèdent à une réécriture, à un pastiche faisant entendre une parole neuve et personnelle sur le conte. La nouvelle structure dramatique qui découle des changements de schémas narratifs et de caractérisation des personnages vise le plus souvent à exposer les contradictions de la société autoritaire et/ou capitaliste. Le choix du conte comme source d'inspiration ne tient plus de la stratégie visant à s'assurer la connivence du jeune spectateur, mais plutôt du développement d'un discours sur le conte. Discours dont le postulat de départ est la conviction selon laquelle le conte de fées « classique » renforce un processus de socialisation autoritaire prônant la résignation et l'esprit de compétition, le plus souvent dans une perspective sexiste. Nous verrons que la transgression de la fable se double souvent d'un discours métalittéraire remettant en cause le mode de transmission et les contenus du conte traditionnel.

Dans *Y va de cuentos*[887], de Luisa Simón, le personnage du jeune Pedro prend la place du metteur en scène et du présentateur absents pour introduire et diriger une représentation sous le signe du détournement des contes initialement programmés dans le spectacle (Blanche-neige, le Petit-Poucet et Cendrillon). Le jeune narrateur décide alors de raconter ces trois histoires à sa manière et de dépeindre le Petit Poucet en jeune agriculteur peu débrouillard, Cendrillon en jeune femme rebelle s'en allant faire fortune avec sa fée sur la Costa del Sol, et Blanche-neige s'affranchissant de l'aide de son prince charmant. Dans un prologue publié dans *Primer Acto*, l'auteure se positionne clairement contre l'esthétique des contes pour enfants :

---

[885] Alfredo Mañas, *La feria del come y calla*, livret conservé à l'AGA.
[886] Parmi les auteurs de l'époque ayant incarné cette orientation, il faut citer le dramaturge catalan Lluís Coquard, dont les nombreuses dramatisations de contes traditionnels en reproduisaient les structures idéologiques et actantielles ainsi que les morales finales. C'est le cas notamment de *Els petit del tres tambors* (1959), La *princesa pell d'ase* (1960), *Hola, caputxeta vermella* (1963) et *Titirimundi* (1968).
[887] Cette pièce a été représentée par la compagnie de « cámara y ensayo » Tabanque à Séville en novembre 1969 dans le cadre de la « 2nda Campaña de Teatro Infantil ».

> Se confunde la bondad con la estupidez y se llega al inevitable final feliz a través de una narraciñn plagada de tñpicos […] Desvergüenza, crueldad, hipocresìa y estulticia campean en estas novelas y cuentos, camufladas tras un lenguaje dulzón y unas situaciones falsas en las que la incoherencia se disfraza de fantasía y la imbecilidad de ternura.[888]

En dehors du contenu de la relecture effectuée par Pedro, le comportement du personnage retient lui aussi toute mon attention. Ce dernier tient tête au metteur en scène qui, enfin arrivé, tente de reprendre les rênes de la représentation au milieu de la pièce. En plus de poser un regard ironique sur les personnages des contes, Pedro les provoque et rentre en conflit verbal et physique avec eux. Au-delà de sa dimension comique, la nouvelle instance narrative permet de rompre avec les codes du conte (narrateur paisible et rassurant) en posant un regard critique sur des personnages « préfixés » n'offrant qu'un horizon d'attente calibré. La modernisation des motifs, les clins d'œil et la contestation des codes du conte déplacent l'enjeu de la fable. La réinvention se fait au gré de l'action dramatique, en collaboration avec les personnages eux-mêmes qui s'éveillent progressivement à un système de valeur plus émancipateur et revendiquent leur autonomie face au conservatisme qu'ils sont censés véhiculer.

On se souvient de la pièce *Cuentos para armar entre todos*, dans laquelle Jorge Díaz reprend la légende *El traje nuevo del emperador* présente dans *El conde Lucanor* et *El retablo de las maravillas* de Cervantes, rendue célèbre par le conte d'Andersen *Les habits neufs de l'empereur* au XIXème. Dans cette nouvelle version, J. Díaz substitue le critère de la pureté de sang (*El conde Lucanor* et *El retablo de las maravillas*) et celui de l'intelligence (Andersen) par celui de l'honnêteté : ici, seul celui n'ayant jamais menti est censé être capable de voir le tissu invisible. Les puissants dupés ne sont non plus victimes d'une fatalité liée à leur lignage ou à leur manque d'intelligence, ils sont présentés comme responsables de leurs actes et ne font que récolter les conséquences de leurs mensonges suscités par une soif de pouvoir et d'enrichissement personnel. Autrement dit, cette nouvelle dramatisation ne se contente pas d'une transcription scénique du conte, elle tourne le dos au discours essentialiste et à la résignation sociale qui sous-tendaient les versions antérieures.

Dans *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, Jesús Campos part du célèbre conte pour proposer une parabole sur le processus de Transition démocratique amorcé en Espagne. Dès le départ, il donne des clés de lecture qui dirigent le spectateur vers le pastiche. Il joue constamment avec la localisation spatio-temporelle caractéristique des contes de fées

[888] Luisa Simón, prologue à sa pièce *Y va de cuentos*, dans *Primer Acto*, n°96, 1968, p.20.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

traditionnels (« en un país no tan lejano, no hace tanto tiempo »[889]) et parodie le personnage de la fée (personnage qui porte une dimension comique liée à son incapacité à agir en tant que fée), instaurant par là même une distance vis-à-vis des codes du conte. Par ailleurs, la condition sociale des nains, travailleurs exploités dans les mines du royaume tenu d'une main de fer par la marâtre de Blanche-Neige, offre l'occasion d'exposer les débats entre ouvriers frondeurs et travailleurs résignés, et de formuler l'ébauche d'un discours revendicatif sur l'exploitation par le travail :

GRUÑÓN .- Estoy harto de trabajar como un enano.
[…]
¡Trabajar, trabajar, trabajar! ¿Trabajar para qué?
[…]
CONFORME.- Sirve para distinguir
al que manda del que tiene que servir.
Y sirve para vivir
Pues comes del trabajo que haces aquí.
[…]
AVENTURAS .- Cuéntame
para qué sirve un brillante
si, ya ves,
no sirve para comer.
Además, ¿quién se cura con un brillante?
¿Quién se calienta con un brillante?
CONFORME .- Pero sirve para hacer coronas.
GRUÑÓN .- ¡Mira tú éste! Eso ya lo sabemos.
SABIO.- Y eso es lo malo, que sólo sirve para hacer coronas. Y las coronas sólo sirven para amontonar brillantes para hacer más coronas.[890]

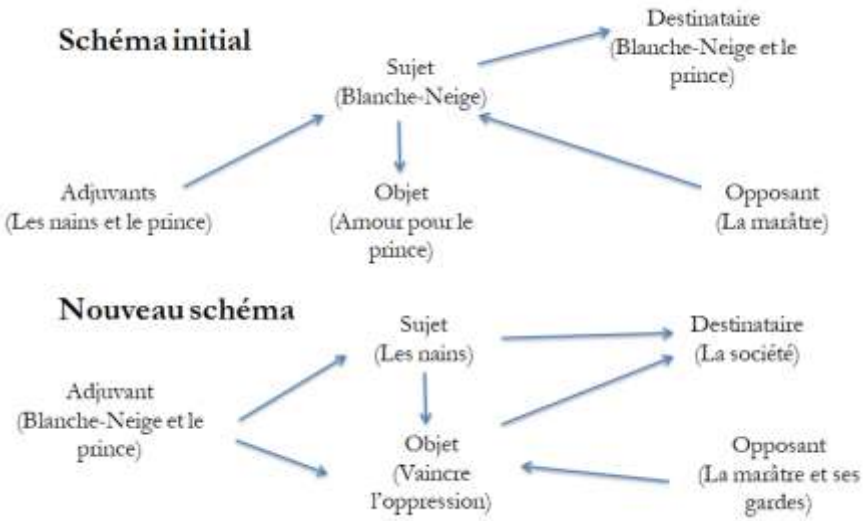
On le voit, les discours de Gruñón, Aventuras et Sabio leur confèrent une certaine profondeur psychologique et un esprit critique. Ils ne sont plus circonscrits à la présence fantomatique de la version des frères Grimm, ni à la stricte fonction comique de celle de Walt Disney. Les nains deviennent des personnages pleins, dont le relief psychologique s'avère nécessaire à la résolution de l'intrigue. Si le fait d'accorder un degré de psychologie

[889]Jesús Campos García, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1978), op. cit., p.6
[890]*Ibid*, p.13-14.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

aux nains permet d'en faire des personnages plus dramatiques, il déplace aussi l'enjeu idéologique du conte en reconstruisant le chemin qui les mène à l'insoumission.

La profonde modernité de l'adaptation ne réside pas uniquement dans la caractérisation des personnages, mais aussi et avant tout dans ce qui constitue le nœud du drame. Blanche-Neige n'est plus le sujet central du schéma actantiel, ce rôle revient aux nains qui vont lutter non plus pour leur propre intérêt, mais pour l'émancipation de la communauté dans son ensemble :



Ce changement illustre ce qu'Anne Ubersfeld appelle le « triangle idéologique »[891], qui consiste en un élargissement du triangle psychologique par le passage d'un destinataire individuel à un destinataire collectif de la lutte. À la fin de la pièce, le voyageur (« viajante lejano », variation sur le prince du conte original) ne se contente pas de réveiller Blanche-Neige, il cherche avant tout à réveiller les nains en leur faisant prendre conscience de leur condition d'exploités et de leur capacité collective à y mettre fin. Il faut aussi signaler le changement de direction de la flèche qui part de la fonction d'adversaire : celui-ci ne s'oppose plus au sujet lui-même, mais à son désir. L'adversaire existentiel devient donc un adversaire conjoncturel, plus propre à la construction de l'action dramatique : le sujet n'est plus défini en soi, mais en fonction de ses actions concrètes.

[891] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre (1)*, op. cit., p.65.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Dans la dernière scène, à travers l'intervention clóturante de la fée, l'auteur dévoile un discours personnel sur le conte et sa fonction dans le processus de formation du récepteur. Si la fée reprend un certain nombre de codes et tournures langagières propres du conte de fées, elle évoque aussitôt son caractère mystificateur et aliénant en jouant sur la polysémie du mot « cuento » (conte ou mensonge) :

> HADA .- *(Vuelve a entrar como al comienzo de la función.)* Y colorín colorado, este cuento se ha acabado. Fueron felices, comieron perdices... Y los Enanitos, bueno, los Gigantitos, volvieron a trabajar en la mina de carbón. **Ya no viven en el cuento** de la Reina mala, ahora viven en otro cuento. Aunque, eso sí, han aprendido bien la lección, y **se cuidan muy mucho de que no les vuelvan a engañar los que viven del cuento**.[892]

D'autres pièces dénoncent le conte en tant qu'amoncellement de mensonges qui, par « l'instauration d'un surmoi en accord avec les punitions distribuées à ceux qui sont restés ancrés au royaume du désir absolu »[893], visent à maintenir l'enfant dans les róles et fonctions que lui assigne la société. À la fin de *Juguemos a las verdades*, les acteurs s'adressent en ces termes au public :

> ACTOR IV .- La gente anda loca por contarnos cuentos; pero, no como éste que pudo ser verdad, sino de los otros, de esos que siempre son mentira.
>
> ACTOR I .- En el cole los compañeros intentan que nos creamos cosas que nunca ocurrieron.
>
> ACTOR II .- En la tele nos ponen historias de animales que hablan con voces de señores mayores y nosotros vamos y nos creemos todo lo que les pasa como si fuéramos tontitos.
>
> ACTOR III .- A los pequeñajos les dicen que va a venir el coco y la bruja y los pobres se lo creen. Por lo visto, los mayores se divierten mucho metiéndoles miedo con ese cuento.[894]

Les acteurs cristallisent ici l'opposition entre le conte qu'ils viennent de représenter et ceux que les enfants ont l'habitude d'entendre autour de la question de la crédibilité des faits relatés (« pudo ser verdad »). Pourtant, la résolution du conflit dramatique dans le conte dramatisé par Luis Matilla passe elle aussi par l'intervention de forces naturelles, dans un registre qui fait fi de la vraisemblance (le vent pénètre dans les souterrains du château et fait résonner les instruments qu'avait cachés l'entrepreneur véreux afin de pouvoir installer un

[892] Jesús Campos, *op. cit*., p.54 (je souligne).
[893] Anne Bolin, « Quand la symbolique des contes vole en éclat : un point de vue psychanalytique », *Questions d'éthique et littérature pour la jeunesse*, op. cit., p.36.
[894] Luis Matilla, *Juguemos a las verdades*, op. cit., p.34.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

jukebox dans le village et vivre de la rente de ce dernier). Mais ce qui semble importer à l'auteur n'est pas le fait de proposer un mode de résolution réaliste ou fantastique, mais plutôt de représenter des rapports sociaux problématiques à travers les interactions entre les personnages, leurs désirs, leurs valeurs et leurs conditions d'existence matérielle. À l'opposé des contes de fées esquissant des personnages aux désirs arbitraires (dont la motivation n'est pas évoquée dans la diégèse), l'auteur met en scène des personnages aux objectifs déterminés par une situation qui fait écho aux processus sociaux opérant dans le présent de la représentation. Ici se dessinent les contours d'une parabole du capitalisme autoritaire : l'entrepreneur dépossède les villageois de leurs instruments de musique pour les mettre dans une situation de dépendance et ne leur donner d'autre alternative que de lui acheter une musique qu'ils étaient auparavant capables de produire eux-mêmes.

Enfin, comme pour symboliser le dépassement des codes et valeurs du conte par sa théâtralisation, l'auteur choisit, à ce moment de la pièce, de désigner les personnages en tant qu'« Actor I, II, III… ». L'adresse directe au public des acteurs (et non des personnages) brise l'illusion et opère un retour au réel, dans une posture qui s'apparente au bord de scène. Comme si Luis Matilla voulait suggérer que la mise en drame ne permet pas uniquement d'ordonner les éléments du conte afin de leur conférer une vitalité dramaturgique (par le dialogue, l'agencement des actions…), mais qu'elle permet aussi de redonner au conte une prise avec le réel et de préparer les conditions d'une transformation culturelle.

D'autres œuvres du corpus mettent en scène des personnages manifestant leur défiance à l'égard de la socialisation autoritaire et de la passivité véhiculées par le conte traditionnel ou les paraboles religieuses. Dans *Algo para contar en Navidad*, c'est le personnage du Flaco qui incarne cette incrédulité : « FLACO .- No tengo nada contra estas historias que inventan los curas siempre que se las cuenten a los niños… […] ». Toutefois, il semble difficile d'appréhender ce personnage comme un porte-parole du discours de l'auteur sur le conte, puisque sa posture critique se voit discréditée par le personnage du metteur en scène à la fin de la pièce :

> DIRECTOR .- ¡Pero si a usted no le interesan los cuentos! Dijiste que eran cuentos de curas para los críos de las buenas familias, cosas de esas que salen en los libros.
> FLACO.- La verdad es que no sé lo que sale en los libros porque no sé leer.[895]

[895] Jorge Díaz, *Algo para contar en Navidad*, op. cit., p.41.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Signalons cependant que l'illettrisme du Flaco ne disqualifie en rien sa critique : compte tenu de la dimension orale de la transmission des contes, le fait de ne pas savoir lire n'induit en rien une méconnaissance des contenus qu'ils véhiculent.

Dans *La cançó de les balances*, le bonimenteur Perico avertit le paysan ayant émigré depuis le sud pour fuir la misère afin qu'il ne s'attende pas à voir sa situation s'améliorer comme dans les contes. Il porte une vision incrédule sur la structure réparatrice du conte provoquant habituellement un sentiment de satisfaction induit par la réalisation des désirs :

> PERICO.- Vull dir, senyora, que potser aquest desgraciat es pensa trobar aquí a Thule, com en el conte, una d'aquelles tauletes miraculoses que en dir-li "Tauleta, posat!", de seguida s'omple de menjars suculents. O bé un ase embruixat que, quan li toquen les orelles, caga unces d'or. I aquí, pobre infeliç, només hi trobarà garrotades.[896]

Plus que les caractéristiques du conte en lui-même, c'est le rapport entre imagination et réalité dont il témoigne qui est visé. Perico dénonce l'idéalisme hypnotique que véhicule le conte de fées. Autrement dit, il invite le personnage du paysan (et du même coup le spectateur) au discernement face aux contes célébrant l'illusoire satisfaction des désirs. Selon Perico, dans la mesure où ils présentent un monde idéal strictement fermé sur lui-même, les contes n'interpellent pas le monde réel et contribuent donc à décourager la participation du spectateur/lecteur.

À l'instar des dispositifs de transfiguration du conte traditionnel que l'on retrouve dans les pièces analysées, ces discours incitent l'enfant spectateur à remettre en cause sa réception routinière du conte. Il s'agit là d'une intention contre-culturelle visant à délégitimer le processus civilisateur diffusé par les contes de fées. L'utopie y remplace l'illusion séduisante du happy-end, la justice égalitaire supplante le recours à une autorité arbitraire patriarcale et les projections fantastiques ne sont plus utilisées pour nourrir l'imagination des spectateurs, mais pour transgresser une rationalisation répressive. Les thématiques abordées révèlent une inquiétude relative à l'émancipation face à l'autoritarisme, à l'oppression sociale et à la domination masculine. En ce sens, les procédés de transfiguration des contes rejoignent le principe brechtien de la distanciation. Les changements au niveau des intrigues, des personnages et des motifs invitent les enfants à reconsidérer la signification et la fonction des contes. Faire voir l'étrange dans le familier, l'inacceptable dans la routine, est bien l'objectif que se donnent ces dramatisation émancipatrices. L'étonnement (ou l'*étrangification*) qui se trouve à la base d'une remise en cause des valeurs dominantes

[896] Josep Maria Carandell, *La cançó de les balances*, op. cit., p.7.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

nécessite une déconstruction des codes esthétiques du conte traditionnel. Car, comme l'exprimait Sigmund Freud:

> Le monde des contes de fées, par exemple, a, dès l'abord, abandonné le terrain de la réalité et s'est rallié ouvertement aux convictions animistes. Réalisation des souhaits, forces occultes, toute-puissance des pensées, animation de l'inanimé, autant d'effets courants dans les contes et qui ne peuvent y donner l'impression de l'inquiétante étrangeté. Car pour que naisse ce sentiment, il est nécessaire, nous l'avons vu, qu'il y ait débat, afin de juger si « l'incroyable » qui fut surmonté ne pourrait pas, malgré tout, être réel ; or, cette question a été écartée dès l'abord par les conventions qui président au monde où évoluent les contes.[897]

Le détournement des codes du conte doit être mis en perspective avec un système d'opposition plus global entre les valeurs esthétiques et idéologiques qui réunissent les auteurs du corpus et celles véhiculées par le franquisme et ses courroies de transmission dans le champ théâtral. À cet égard, l'opinion de Juan Cervera sur ces expérimentations dramatiques révèle bien le caractère clivant d'une telle remise en cause des codes et contenus idéologiques des contes de fées traditionnels : « Nos parecía a nosotros que destruir figuras y desacreditar cuentos como Cenicienta, Blancanieves o Caperucita Roja, sin tener presente lo que significaban como respuesta a necesidades del niño y los vínculos afectivos que a ellos lo ligaban podía ser sencillamente traumático para él ».[898]

Le conte étant porteur d'idéologie, sa transfiguration représente un premier pas vers une transformation sociale plus profonde. Le point commun à ces réécritures réside dans la volonté des auteurs de contrebalancer l'illusoire toute-puissance des personnages par le rappel des déterminations sociales qui s'opposent à leur émancipation. S'ils ne se refusent pas à la convocation de procédés fantastiques (pouvoirs magiques, évènements non-rationnels…), ils font en sorte que ces derniers ne fassent pas écran aux contingences d'une réalité quotidienne dont la perception inquiète vise à transmettre au spectateur « une attitude moins soumise devant l'épreuve des faits, l'engage à devenir le coproducteur de nouveaux rapports sociaux »[899].

[897]Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2015, p.259.
[898] Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil en España*, op. cit., « La experiencia desmitificadora», p.428-432.
[899]Marie-Hélène Popelard, « Enfance, infantilisme, infantilisation », *op. cit*., p.46

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

6.2.4. Une démystification de l'imaginaire social dominant

La transfiguration des contes traditionnels constitue une prise de position explicite vis-à-vis des thèmes récurrents, des idées à la mode, des lieux communs et des effets d'évidence propres au théâtre jeune public et aux schémas éducatifs de l'époque franquiste. Mais la portée subversive de ce corpus ne se limite pas au jeu intertextuel avec la tradition séculaire du conte s'ajustant parfaitement aux attentes esthétiques et idéologiques du régime. Nous verrons que les dramaturges s'attaquent à une légitimité culturelle plus large à travers le traitement de certains thèmes qui cristallisent des dissensions forte et une contestation des représentations sociales diffusées par le théâtre institutionnel et commercial. Pour illustrer cette rupture avec l'imaginaire social dominant de leur temps, je procèderai à une analyse comparée du traitement du thème de la légitimité du pouvoir (politique ou familial), de la représentation de Noël en tant que rituel folklorique et religieux, ainsi que de certains jugements sociaux dans les pièces du corpus, et ce en maintenant la perspective comparative déjà développée avec les pièces issues du théâtre institutionnel de la même époque.

J'ai déjà analysé la remise en cause de l'autorité et de sa légitimation par la violence légale à travers la mise à mal de personnages tels que les forces de l'ordre, les magistrats, ou encore les personnages de patriarches ou de mères autoritaires. On l'a vu, plusieurs pièces mettent en scène des personnages secondaires de marginaux, vivant parfois dans l'illégalité, avec lesquels le héros noue une relation de confiance basée sur la protection face à un pouvoir familial ou politique perçu comme injuste et illégitime. Dans *El circulito de tiza*, par exemple, le chiffonnier, homme survivant grâce au glanage dans les décharges, est aussi le porteur d'une sagesse juridique qui conteste les lois de l'État alléguées par la famille bourgeoise pour revendiquer la propriété de la poupée.

Même lorsqu'elle n'est pas le lieu de l'abus d'autorité, la famille n'en devient pas pour autant l'espace rassurant et protecteur que le héros réintègre à la fin de son itinéraire initiatique. Dans de nombreuses pièces, aucune mention n'est faite de la famille d'où proviennent les jeunes protagonistes. Ceux-ci évoluent en pleine autonomie, à la différence des pièces de Los Títeres ou du TMI dans lesquelles la famille joue, au minimum, un rôle apaisant et structurant – notamment lorsque les parents ramènent les protagonistes à une forme de sécurité et de raison : ils sont là pour accompagner leurs enfants au réveil (*Alice, L'oiseau bleu, Peter Pan, La isla de los sueños posibles, El infante Arnaldos*), ou pour les accueillir au retour de leurs incroyables aventures (*La isla del tesoro, Pinocho*).

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Aux deux structures sociales fortes que sont le pouvoir politique et la famille, faisant tous les deux usages d'une forme de violence légale constituant la base de l'ordre institué, répond dialectiquement « l'anti-structure » des exclus. Parmi eux, les minorités stigmatisées (comme les gitans dans *El torito negro* et *Pirueta y Voltereta*, ou la minorité idéologique qu'incarne le géant dans *El gigante*), les exploités du système économique (Mechita dans *Serapio y Yerbabuena*, les paysans pauvres dans *La cançó de les balances*, les chevaux de trait dans *Petit Claus i Gran Claus,* les nains mineurs dans *Blancanieves*…), les artistes et saltimbanques exclus de la société (l'âne « poeta revolucionario » dans *Asamblea General*, les marionnettistes dans les pièces de Jorge Diaz, la troupe de comédiens nomades dans *El hombre de las Cien Manos*). Ces groupes de personnages, caractérisés par leur marginalité, voire parfois leur illégalité, offrent une échappatoire au héros qui retrouve de la bienveillance au sein d'une nouvelle instance de socialisation autre que la famille ou ses *ersatz* institutionnels. Dans la plupart des pièces, la filiation sociale prend le pas sur la « véritable » filiation : la solidarité n'est plus déterminée par le sang, mais par une prise de conscience de la commune oppression subie dans les sphères politiques et familiales. Ce pas de côté vis-à-vis des instances de socialisation traditionnelle amène une remise en cause de la reproduction sociale et de la légitimation des inégalités sociales par la filiation.

Dans *El torito negro*, malgré la bienveillance et l'amour que lui porte sa mère, Miguelillo l'abandonne définitivement pour fuir l'oppression du comte. Le retour au village ne s'opère pas à la fin de la pièce, il est accueilli au sein d'une communauté de gitans eux-mêmes persécutés par le comte Cristobicas. Présentés par les didascalies comme des « buenos bandoleros », ces personnages de marginaux, aux confins de la légalité, brouillent les pistes entre les notions d'ordre et de désordre, de légalité et de légitimité. Mise en regard avec l'imaginaire social franquiste et ses discours de légitimation[900], l'expression « buenos bandoleros » relève de l'oxymore. Si l'adjectif « bueno » nous dirige vers une interprétation manichéenne du conflit dramatique entre le comte et le peuple qu'il opprime, le contraste avec le terme « bandoleros » met au jour de possibles significations divergentes du texte, insérant dans un récit apparemment manichéen une brèche permettant l'expression de postures dialogiques. La prise en compte exclusive du schéma manichéen qui oppose le comte (oppresseur) à ses administrés (opprimés) ferait écran à la guerre que mène l'auteur

[900] Comme le souligne Xavier Rothea, le franquisme s'est efforcé de présenter la communauté gitane comme une « race de délinquants ». L'attitude paternaliste et la volonté de promouvoir l'art tzigane à l'étranger ne doit pas faire écran aux oppressions subies par le peuple gitan dans l'Espagne franquiste. L'idée selon laquelle les gitans était un peuple de délinquants a été soutenue par le régime jusqu'à la mort du dictateur.Voir Xavier Rothea, « Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista (1936-1975) », *Revista Andaluza de Antropología*, n°7, septembre 2014, p.7-22.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

aux préjugés sociaux et ethniques portés par le franquisme. Ces préjugés qui, incarnés ici par l'isolement et la persécution des membres de la communauté gitane, transforment la « différence » en opposition exclusive, en rejet visant à aboutir à un système social uniforme et étanche, à une pratique politique qui refuse la possibilité de plusieurs modèles de société.

Cette représentation de l'oppression subie par la minorité gitane dans l'Espagne d'alors s'oppose à l'instrumentalisation de la culture tzigane andalouse par le franquisme, dont on retrouve des traces dans el théâtre jeune public isntitutionnel. Comme l'affirme Xavier Rothea, « [en los años sesenta] los gitanos fueron una de las manifestaciones del folklore español en la promoción turística »[901]. À l'opposé de l'image que nous renvoie Antonio Ferres des gitans dans *El torito negro*, la pièce *La feria del come y calla*, mise en scène par la compagnie institutionnelle Los Títeres au théâtre María Guerrero en 1964, présente, sous forme d'une série de tableaux faiblement reliés entre eux, différents éléments du « folklore » espagnol (la tauromachie, la Semaine Sainte…), dont une évocation édulcorée et catholicisée de la culture gitane : on y voit notamment trois enfants gitans partir à cheval à la recherche de leur cousine – dont la mère est partie en tournée – dans un galop onirique (« sigue el galope y la nieve mientras baja el telón. No se puede explicar el galope, hay que verlo… ») tout en entonnant des chants de Noël appartenant à la liturgie catholique. Cette pièce, répondant si bien aux attentes du régime en termes de mystification culturelle, a été choisie comme étendard du théâtre espagnol jeune public à l'occasion la tournée de Los Títeres à l'international en 1964.

Noël constitue un autre point d'achoppement dans la confrontation entre l'imaginaire social franquiste et l'idéologie des auteurs du corpus. Tout comme la structure du conte, le rituel de Noël a inondé la production théâtrale pour la jeunesse sous le franquisme. Cet élément de liturgie catholique très populaire répondait à l'idée d'unité catholique soutenue par le régime et à sa volonté de diffuser le plus largement la pratique religieuse dans le champ social[902]. Moment privilégié de la culture de l'évasion chère au le franquisme, Noël apparaissait comme une instance de régulation supplémentaire dans une société déjà fortement encadrée[903]. Régulation d'ordre politique qui s'est vue progressivement

[901] *Ibid*, p.9.
[902] Le concordat de 1953 avec le Vatican réaffirmait la participation directe de l'Eglise catholique dans la gestion de l'État, ainsi que le caractère obligatoire de la pratique religieuse.
[903] Javier Escalera Reyes, « El franquismo y la fiesta. Régimen político, transformaciones sociales y sociabilidad festiva en la España de Franco », dans Jorge Uría (ed.), *La cultura popular en la España de Franco. Doce estudios*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2003.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

concurrencée par la régulation mercantile dont procède cet imaginaire depuis les années soixante.

L'imaginaire de Noël, tel qu'il est transmis par le théâtre institutionnel de l'époque, relève davantage de la tradition religieuse que de la culture de consommation, même si ses modalités de diffusion s'insèrent dans une concentration très forte de divertissement de masse dans les jours qui entourent cette célébration. Les pièces représentées à cette période de l'année dans les salles commerciales et institutionnelles condensent les trois images de Noël prêchées par le franquisme: le foyer comme incarnation de l'unité familiale, la crèche (autant pour sa signification religieuse que pour l'image de la famille chrétienne exemplaire qu'elle renvoie) et les chants de Noël comme symboles du folklore populaire. Le discours d'Ángel Fernández Montesinos (directeur de Los Títeres) sur sa mise en scène de *Ahmal y los reyes magos* s'ajuste parfaitement au consensus et à l'enthousiasme populaire prônés par le pouvoir autour de cette célébration : « conseguí fascinar a los pequeños en torno al siempre nuevo misterio de la Navidad »[904]. Aux nombreuses représentations théâtrales s'ajoutaient les adaptations pour la télévision et la radio, comme celles des pièces d'Alfredo Castellón *El trío de los dos viejos, Luces en el árbol* et *El pastor y la estrella* entre 1959 et 1962 pour la Televisión Española (TVE), publiées par Juan Cervera en 1973 dans sa collection « Bambalinas » sous le titre *Teatro Breve para Navidad*, ou encore la diffusion des captations des pièces de Los Títeres au moment de Noël.

La période de Noël était en effet le moment où la concentration de spectacles pour enfants était la plus forte, surtout dans les théâtres commerciaux. Plusieurs œuvres du corpus ont d'ailleurs pu être représentées à l'occasion des fêtes de Noël, contexte où la densité de demandes envoyées à la censure a pu induire une moins grande vigilance de la part des censeurs. Si les auteurs et metteurs en scène ont su profiter de cette période pour saisir l'opportunité de représenter leurs pièces, c'est là davantage le reflet d'un compromis que d'une adhésion aux valeurs de cette fête.

L'athéisme critique de la plupart des auteurs du corpus les a conduits à tourner le dos à la surreprésentation de Noël que l'on observe dans le théâtre officiel à la même époque. Seules deux pièces font référence à la fête de Noël, et ce dans une perspective critique. Le titre même de la pièce de Jorge Díaz *Algo para contar en Navidad* peut être interprété comme une forme de reproche implicite à l'égard de la vacuité routinière des pièces représentées à cette période de l'année. Dans cette œuvre, J. Dìaz ne remet pas en cause le

[904] Ángel Fernández Montesinos, « Seis montajes », *op. cit*., p.46.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

rituel de Noël en lui-même. Au contraire, il défend sa conception, en tant qu'individu élevé dans une culture catholique, d'un moment liturgique important pour lui. Dans le prologue, l'auteur déclare vouloir « despojar todo este tiempo de brillos, de barullo, de alegría por decreto, de símbolos pueriles siniestros », afin de célébrer « la Navidad de las pequeñas vidas ocultas »[905]. Il insère une dimension sociale à sa pièce en représentant la vierge sous les traits d'une femme de la rue, María Riquelme, évoluant dans un monde de violences et d'inégalités (« Es la María Riquelme. Le dicen la Negra. Recoge carbón de los trenes. Vive sola en el basural »[906]). À l'opposé du discours rassembleur et consensuel véhiculé par le franquisme, Jorge Dìaz se sert de l'épisode de la nativité pour dénoncer le caractère inégalitaire de la société contemporaine et la violence politique d'un pouvoir militariste : la scène finale laisse apparaître le personnage de María Riquelme évoluant sur scène dans un inquiétant contre-jour, accompagnée d'un chant de Noël mêlé au son des mitraillettes et des explosions.

Dans *Cap cap pla…*, le thème de Noël n'apparaît que sous la forme d'une allusion dont la portée critique vise davantage le caractère commercial de cette fête que son instrumentalisation par le régime franquiste :

> Recordeu les fabuloses campanyes dirigides a fomentar la venda de jugets bel.lics els dies de Nadal. […] Tot é questio de técnica publicitaria. Per la filosofia de l'anunciant existeixen unes mentalitats que s'han d'omplir de frases publicitaries amb exclusió de tot el demés. La realitat i la veritat són remplaçades pels desitjos somniats i pel condicionament conseguit per la tècnica del anunciant i, sens dubte, es manega la gent tal com es mereix com un ramat de bens.[907]

Cette dénonciation rejoint celle de Jorge Díaz dans la mesure où elles pointent toutes les deux du doigt le caractère mystificateur des discours (politiques, religieux ou commerciaux) qui encadrent la célébration des fêtes de Noël. Les deux auteurs se dressent contre le déficit d'attention collectif auquel poussent aussi bien l'illusoire partage de valeurs que la régulation politique et mercantile des désirs.

Même si cela peut sembler évident compte tenu du contexte sociopolitique et culturel, le théâtre institutionnel a contribué à relayer les clichés et stéréotypes sexistes de la société patriarcale et réactionnaire franquiste. Parmi les valeurs dont la propagande franquiste appelait au partage se trouvait celle d'une domination patriarcale institutionnalisée et d'une inégalité des rapports sociaux entre hommes et femmes garantie par la loi. Un des désirs que

[905] Jorge Díaz, *Algo para contar en Navidad,* Barcelona, Edebé Teatro, 1974, p.5.
[906] *Ibid*, p.30.
[907] Alejandro Ballester, *Cap cap pla…*, op. cit., p.8.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

le régime franquiste s'appliquait à étouffer avec le plus grand soin était celui de l'émancipation féminine. La revue *Bazar* (1947-77), qui publiait des pièces d'auteures espagnoles (la plupart membres de la Sección Femenina) mettant en scène des personnages féminins, était exclusivement adressée aux jeunes filles espagnoles, afin de leur transmettre les valeurs du régime en termes de comportement à adopter comme femme au foyer. Cette unisexualité a aussi été défendue par la maison d'édition salésienne Don Bosco (« EDB Teatro ») jusque dans les années soixante. Du côté des compagnies institutionnelles, au-delà de la transmission de ces stéréotypes dans les adaptations de contes déjà mentionnées, on retrouve les clichés sexistes dans de nombreuses créations originales. Dans *El infante Arnaldos*, par exemple, le héros masculin éponyme agit en meneur de l'aventure et se voit suivi par la passive Isabel. Dans *La isla de los sueños posibles*, le seul personnage féminin se retrouve relégué au rôle de cuisinière sur le bateau : « BOREAL .- Pero cuando navegue, la comida ¿quién la hará? / HERTES .- ¡Una buena cocinera! / LOS TRES NIÑOS .- ¡Nuestra Boreal!»[908].

Face à cette tendance, plusieurs pièces du corpus témoignent de l'émergence d'une volonté de renverser la représentation conservatrice des rapports sociaux. On se souvient des héroïnes s'émancipant du joug bienveillant de leurs princes respectifs dans *Y va de cuentos*, de Luisa Simón. On y voit Blanche-Neige se débrouiller seule et affronter courageusement sa belle-mère, sans l'aide de son égoïste prince charmant parti étudier l'ingénierie, ni des nains partis à Madrid travailler pour la télévision. On peut aussi mentionner les parodies de scènes romantiques qui jalonnent la pièce *Supertot*, de Josep Maria Benet i Jornet, où Gladys, seul personnage féminin, se retrouve cantonnée à attendre passivement l'intervention du héros masculin. L'ironie qui accompagne cette représentation de la femme est perceptible dans plusieurs scènes. C'est le cas, par exemple, dans la scène du dévoilement parodique de l'identité du héros Supertot (qui s'avère être Bill, le timide collègue et amoureux transi de Gladys), qui donne lieu à une exaltation caricaturale de ses sentiments : « BILL .- (en tres tonos de voz diferentes, cada vez más apasionado, mientras sube una música de apoteosis romántica) ¡Gladys! ¡Gladys! ¡Gladys! »[909].

Il est vrai que le pourcentage de héros masculins reste largement supérieur à celui des héroïnes au sein du corpus. Toutefois, loin des clichés sexistes dont foisonnait la littérature franquiste pour enfants, les quelques jeunes héroïnes des pièces du corpus répondent davantage à la caractérisation de personnages autonomes et débrouillardes, à l'instar de ceux

[908] Germán Bueno, *La isla de los sueños posibles*, op. cit., p.54.
[909] Josep Maria Benet i Jornet, *Supertot*, op. cit., p.54.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

développées par Gloria Fuertes. Il en va ainsi du personnage de Paca dans *El circulito de tiza,* ou de Gatina dans les pièces de Pilar Enciso et Lauro Olmo. Ces dramaturges jouent d'ailleurs avec la représentation du courage masculin dans la littérature pour enfants. Dans *El león engañado*, la première scène nous montre le personnage de Loristo exhibant des airs bravaches et promettant une protection inconditionnelle à Gatina tétanisée par les menaces du lion (« *(Fanfarrón.)* ¿Quién? ¿Quién se atreverá estando yo aquí? *(Golpeándose el pecho, imita a los loros)* »)[910]. Or, lorsque leur compère Burrote suggère qu'une personne courageuse aille parler au lion, les deux personnages masculins se défilent lâchement en jouant sur la convention de leur représentation anthropomorphique:

> BURROTE .- Ne…, ne…, necesitamos un valiente.
> […]
> LORISTO .- Sí, sí ; hay que buscarle. *(A Gatina.)*Tú, tú, ¿no?
> […]
> GATINA .- Yo… ¡Yo no soy un hombre!
> LORISTO .- ¡Ni yo! ¡Yo soy un loro!
> BURROTE .- ¡Y yo un burro![911]

Quoi qu'assez habituel dans la littérature jeune public, ce procédé de ridiculisation du héros n'est pas anodin, dans la mesure où il produit un écart ironique vis-à-vis de l'attachement aux valeurs hiérarchiques et sexistes dans le théâtre pour enfants à la même époque.

Dans *Pirueta y Voltereta*, de Jorge Díaz, on retrouve une inversion similaire de la répartition patriarcale du pouvoir. Le personnage de Guadalupo, maire de El Pedroso, cherche en vain à expulser le théâtre ambulant de la place centrale de son village. Face à l'impuissance de son mari, la femme de Guadalupo décide d'intervenir par les armes : « (*Aparece la alcaldesa con un casco militar y unos grandes bigotes sobre la cara y una escopeta*.) ALCALDESA .- Ya que mi marido no se hace respetar, me tomaré la justicia por mi mano »[912]. Elle substitue donc son mari et ses agents dans leurs fonctions politiques et répressives, strictement réservées aux hommes sous le franquisme.

[910] Pilar Enciso et Lauro Olmo, *El león engañado*, op. cit., p.7.
[911] *Ibid*, p.9.
[912] Jorge Díaz, *Pirueta y Voltereta*, op. cit., p.16.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

En tant que « procédé général par lequel le processus de la vie réelle, la praxis, est falsifié par la représentation imaginaire que les hommes s'en font »[913], l'idéologie joue un rôle central dans la projection imaginative qui se trouve au départ du geste créateur. D'un côté, on décèle chez les artistes consentant la domination franquiste le développement d'une fantaisie lénifiante et déconnectée du réelle. L'apparent détachement axiologique que renfermerait cette posture ne doit pas occulter la collusion idéologique qu'elle implique de fait. De l'autre côté, chez les auteurs du corpus, on assiste à une transgression des normes sociales par une imagination créatrice rendant lisible leur volonté de produire un théâtre contestataire qui puisse menacer la stabilité d'un système de valeurs institué.

Comme le suggérait déjà Gianni Rodari, le contraste entre la rêverie s'évadant du réel à toutes jambes et l'imagination construisant sur le réel avec le réel n'a cessé de constituer un facteur d'oppositions et de ruptures dans l'évolution de la littérature pour la jeunesse à partir du début du XXème siècle. En outre, le théâtre soutenu par le régime franquiste ne se contentait pas d'exhiber une rêverie fuyant les préoccupations liées au réel, il relayait aussi en arrière plan les normes sociales hégémoniques. Ces deux mécanismes préservaient la fiction de toute rencontre avec les contingences de la réalité quotidienne et évitaient que l'enfant ne vienne à se poser des problèmes. Autrement dit, le type d'activité compensatoire que le théâtre institutionnel cherchait à déclencher visait à permettre la survivance du système idéologique dominant[914].

Pour ce qui concerne les auteurs du corpus, la lisibilité idéologique qu'impliquait la mise en cause frontale du système de valeurs franquiste au sein de leurs pièces s'est accompagnée de la recherche d'un nouvel équilibre dans la communication théâtrale : entre surplomb et coopération interprétative, entre régulation du message et pluralité interprétative, les pratiques dramaturgiques dont témoignent les œuvres du corpus dévoilent nombre d'hésitations, de prises de risque et d'incertitudes quant à la posture que les auteurs et metteurs en scène ont pu chercher à adopter vis-à-vis de leurs récepteurs.

[913] Paul Ricœur, *op. cit*., p.55.
[914] Wolfang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Madraga, 1976, p.143.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Chapitre 7. Un autre regard sur la communication théâtrale

7.1. Le pouvoir du « clin d'œil » : de la collusion à la transgression

À l'instar de Luis Jorge Prieto, j'entends ici la communication comme l'ensemble des procédés mis en œuvre pour influencer le destinataire et reconnus comme tels par ce dernier[915]. Dans le cadre de notre analyse, il semble toutefois opportun de dépasser cette définition dans la mesure où elle ne prend pas en compte la réciprocité de l'échange comme condition de la communication. Nous verrons que l'effet de la coprésence physique de l'émetteur et du récepteur est souvent exploité par les auteurs et metteurs en scène du corpus, et ce à une époque où les représentations de théâtre jeune public procédaient le plus souvent à une simple livraison de signes scéniques visant à l'émerveillement et à la suspension du jugement chez le spectateur. Face à ce type de communication théâtrale, les dramaturges du corpus procèdent à une mise en évidence de l'effet artistique et idéologique qu'ils cherchent à produire sur le spectateur. Cette subjectivité assumée ne signifie pas pour autant que le spectateur se retrouve libéré de tout travail de choix et de structuration signifiante des informations reçues. Nous le verrons, les procédés dramaturgiques mis en œuvre pour dévoiler cette intentionnalité répondent à une série d'ambigüités telles que le récepteur ne peut que composer en fonction de ses propres attentes et outils herméneutiques. Le procédé du « clin d'œil », loin d'impliquer une interprétation univoque des signes de la représentation, joue précisément sur l'hétérogénéité du public et la pluralité des sens possibles.

Le contact de l'artiste avec l'enfant requiert l'intervention d'un adulte médiateur précédant la plupart du temps l'acte de réception. Que ce soit au théâtre ou en littérature, l'enfant décide rarement de ce qu'il va voir ou lire, c'est l'adulte qui acquiert la place ou le livre. Ainsi les artistes ou diffuseurs mettent-ils en place des stratégies de séduction du récepteur adulte (par des références critiques, par les couvertures de livres ou les programmes et affiches de spectacles). Mais cette double adresse ne se limite pas aux paratextes littéraires ou aux documents annexes à la représentation théâtrale, on la retrouve aussi dans les œuvres elles-mêmes, à travers des allusions s'adressant partiellement ou en totalité à l'adulte. Cette double adresse (« dual adressee » ou « dual audience ») a été

[915] Luis Jorge Prieto, *Messages et signaux*, Paris, PUF, 1966. Cité par Patrice Pavis, « La communication théâtrale », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p.61.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

conceptualisée par Maria Nikolajeva et Carole Scott dans un ouvrage de référence sur les albums illustrés pour enfants[916]. Elles y ont développé une analyse détaillée du rapport entre texte et image dans des albums faisant un usage particulièrement fin de la double adresse, comme *Looking for Atlantis* de Colin Thompson (1993) par exemple. C'est Nathalie Prince qui a ensuite élargi ce concept à celui du « clin d'œil »[917] et l'a érigé en élément constitutif de ce qu'elle définit comme la poétique de la littérature de jeunesse, au-delà du cadre stricte des albums illustrés.

Nathalie Prince décrit le clin d'œil comme une adresse directe de l'écrivain à l'adulte médiateur qui échappe à la sagacité du récepteur enfantin. Elle peut prendre la forme d'allusions à l'actualité ou à l'Histoire, ou encore de références intertextuelles qui échappent à l'enfant mais qui font sourire l'adulte qui pourra y percevoir un élément de critique sociale ou un simple effet de décalage comique. N. Prince montre à quel point le clin d'œil est devenu un élément structurant dans l'économie interne de certaines œuvres contemporaines par l'établissement d'un système de double lecture constant[918].

Aborder le clin d'œil présuppose de prendre en compte la diversité des lectures, et donc d'explorer la question des destinataires. Toutefois, cette dernière n'est pas une exclusivité du théâtre jeune public dans la mesure où tout théâtre engendre des questionnements relatifs à son destinataire. Il suffit de rappeler l'ambigüité constitutive liée à la double énonciation (personnage/spectateur), la tension entre le destinataire intentionnel et le(s) destinataire(s) additionnel(s), le problème lié à l'hétérogénéité de tout auditoire collectif ou encore la projection vers un spectateur fantasmé ou idéalisé (l'idée que l'auteur se fait du « récepteur idéal »[919], du lecteur herméneute, du lecteur contemporain ou encore de l'imaginaire enfantin).

Plus largement, le concept du clin d'œil amène à dépasser l'approche critique traditionnelle qui consiste à rechercher la signification cachée d'un texte de fiction en s'en faisant l'exégète. La prise en compte de cet élément poétique m'invite à réactiver la tâche nouvelle formalisée par les théoriciens de la réception et énoncée par Wolfgang Iser en ces termes : « Au lieu de continuer à se poser la question de savoir ce que signifient tel poème, tel drame ou tel roman, il faut se demander ce qui se passe chez le lecteur lorsque, par sa

[916] Maria Nikolaieva et Carole Scott, *How Picturebooks Work*, New York, Garland Publishing, 2001, p.21.
[917] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p .142.
[918] *Ibid*, p.142-145. L'analyse de N. Prince porte plus particulièrement sur la série des *P'tites Poules* (2003-2008) de Christian Jolibois et Christian Heinrich, et l'ouvrage *John Chatterton Détective*(1993) d'Yvan Pommeaux.
[919] On transpose ici la notion de « lecteur idéal » développée par Ch. Perelman et L. Olbrechts-Tyteca dans *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique* (1976), Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2008.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

lecture, il donne vie à des textes de fiction »[920]. S'il n'y a là rien de nouveau, le clin d'œil dans la littérature de jeunesse, en tant qu'élément constitutif d'une poétique particulière, n'en offre pas moins une acuité nouvelle aux enjeux posés par la théorie de la réception. Au niveau de l'analyse, il oblige à un dialogue constant entre pôle artistique (le geste créateur) et pôle esthétique (la concrétisation produite par le récepteur), ainsi qu'à appréhender l'incompétence encyclopédique du lecteur non plus comme élément constitutif d'une sous-littérature, mais comme élément de richesse et de pluralité herméneutique.

Enfin, je fais l'hypothèse selon laquelle le clin d'œil fonctionnerait davantage comme un signal que comme un signe[921]. Le concept de signal s'avère particulièrement intéressant dans le cadre d'une analyse de l'effet esthétique dans la mesure où son critère réside dans le comportement que le signe induit chez le destinataire. Martine Joly définit le signal comme un signe dont le signifiant appelle automatiquement ou conventionnellement une réaction de la part du récepteur. Il convient de remarquer que le clin d'œil, tel qu'il est utilisé par les dramaturges du corpus, fonctionne certes automatiquement ou « naturellement » (comme le coup de tonnerre qui fait sursauter celui qui l'entend), mais ne fonctionne pas conventionnellement ou « artificiellement » (comme le feu rouge ou le coup de pistolet indiquant le départ d'une course).[922] La signification directe qui va droit au destinataire du clin d'œil apparaîtrait comme un signal envoyé pour créer une connivence immédiate, souvent basée sur la proximité idéologique et le partage de valeurs. Cette relation de référence qui aspire à la transparence est le propre du signal, lequel tendrait à supprimer l'épaisseur des interprétations possibles.

7.1.1. Le clin d'œil : un frein à la transmission

Les pièces du corpus font un usage fréquent des clins d'œil adressés à l'adulte. On l'a vu, les fonctionnaires de la commission de censure s'avéraient très méticuleux dans l'identification de la moindre référence au contexte sociopolitique espagnol, aussi dissimulée fût-elle. C'est pourquoi la lecture des rapports de censure a constitué un outil

[920] Wolgang Iser, *Der Akt des Lesens (Le lecteur implicite),* Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1976, p.41. Cité et traduit par Yves Gilli, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'action de lire selon W. Iser », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1983, n°1, en ligne, consulté le 15 janvier 2018, [URL : http://journals.openedition.org/semen/4261]
[921] Martine Joly, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin, 2016, p.41.
[922] *Ibid*, p.40.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

précieux pour identifier des allusions relevant d'une réalité extra-esthétique parfois très localisée dans le temps et dans l'espace, dont les détails peuvent échapper au lecteur contemporain, qui plus est non espagnol[923]. Les clins d'œil renvoient pour la plupart à des faits et à des figures historiques ou issus de l'actualité espagnole et internationale de l'époque. Dans *El circulito de tiza…*, le personnage du portier estropié exhibant avec fierté sa médaille de combattant de Melilla n'est pas sans évoquer la figure du militaire séditieux franquiste de la première heure. Dans *El niño que tenía miedo*, le personnage de MacCartón peut renvoyer pour sa part au général nord-américain MacCarthy, allusion qui offre une teinte politique particulière à l'incarnation du pouvoir dans la fiction, demeurant insaisissable par l'enfant. L'actualité sociopolitique est aussi convoquée dans l'adaptation catalane *Guillem Tell*. La scène d'ouverture montre un groupe de prisonniers réduits en esclavage pour construire les murs de la prison dans laquelle ils seront enfermés. Si l'action dramatique se déroule dans le canton suisse d'Uri, elle n'est pas sans rappeler l'épisode de la construction de la prison de Carabanchel par les prisonniers politiques républicains (1940-1944), faits dotés d'une actualité mémorielle encore prégnante dans l'Espagne des années soixante-dix. On observe la rémanence de faits et personnages historiques plus lointains dans *La terra es belluga* ou dans *Alicia en terra das maravelles.* Dans la première, on assiste au procès de Galilée face à l'Inquisition, tandis que la seconde fait allusion au traité de Caspe, qui situe indirectement le problème catalan et permet au spectateur adulte d'ouvrir une nouvelle voie d'accès au texte, un nouveau système d'équivalence :

> RATOLI -. Es per això que aquest xicot va sol.licitar advocats que defensessin la seva causa al Compromís que s'havia de celebrar a Casp per decidir qui seria al nou rei de Catalunya. De manera, sembla que no massa clara, va resultar elegit rei el castella Ferran d'Antequera. Els compromissaris van trobar-ho convenient.[924]

Cette allusion, adressée exclusivement à l'adulte concerné par la question catalane, vise ainsi à créer une zone de connivence idéologique entre artiste et médiateur. Il en va de même pour les références à la Nova Cançó dans *La cançó de les balances* ou au théâtre de Federico García Lorca dans la pièce *El torito negro,* qui feront écho uniquement chez l'adulte

[923] Dans son étude de la réception des romans de Juan Goytisolo sous Franco, Emmanuel Le Vagueresse rappelle d'ailleurs que « le premier lecteur de ces œuvres était littéralement le censeur, puisque celui-ci s'appelait *el lector* » : Emmanuel Le Vagueresse, « Lire en Espagne sous Franco : l'heure du lecteur », dans *Actes du colloque sur « La question du lecteur »*, Benat-Tachot, Louise et Vilar, Jean (dirs.), Marne-la-Vallée, Ambassade d'Espagne/Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p.232. Si l'on se place du point de vue de la théorie de la réception, cette observation offre une nouvelle dimension à l'analyse de la censure dans le contexte franquiste.

[924] Xavier Romeu, *Alicia en terra das maravellas* (1969), livret conservé à l'AGA, boîte n° 73/9663, dossier 10/69, p10.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

médiateur. Par ce type d'allusion, l'auteur vise à mettre le lecteur adulte « dans un certain rapport de réaction avec la "réalité" que le texte donne à entendre »[925], à créer une collusion basée sur le « répertoire textuel »[926], c'est-à-dire les références au contexte socio-historique et les allusions littéraires.

Il serait tentant de voir dans ce type de clin d'œil une plus-value interprétative réservée à l'adulte et, à l'inverse, une carence au niveau des possibilités d'interprétation de l'enfant. On l'a vu, les censeurs et critiques de l'époque dénonçaient l'inadaptation de ces clins d'œil à l'horizon de réception enfantin. Si la plupart de ces critiques trouvaient leur racines dans des antagonismes idéologiques, d'autres, plus spécialisées, pointaient du doigt le problème que représentaient ces allusions du point de vue de l'économie interne de l'œuvre et de la communication théâtrale. Par exemple, le critique José Monleón, pourtant défenseur de l'esthétique véhiculée par les auteurs du corpus, exprimait sa perplexité face aux nombreuses ironies intertextuelles et extra-littéraires qui parsemaient la mise en scène de *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, de Jesús Campos : « nunca acabamos de saber si el autor pretende hacernos un guiño, invitándonos irónicamente a la manipulación de ciertos mitos infantiles o si, realmente, espera que los niños entiendan sus claves »[927].

Ce qui apparaît en filigrane c'est l'idée selon laquelle le clin d'œil, par la connivence extrême qu'il cherche à instaurer entre l'émetteur et l'adulte récepteur du message, exclurait temporairement l'enfant de la communication théâtrale et induirait donc un frein à son interprétation de l'œuvre. Mais une telle hypothèse implique deux écueils : d'une part, ce n'est pas parce que l'auteur s'adresse à l'adulte qu'il en oublie le récepteur enfantin, d'autres clins d'œil peuvent ainsi lui être spécifiquement adressés et, d'autre part, si l'on considère que ces clins d'œil ne sont pas lisibles par les jeunes récepteurs, il semble alors hasardeux d'estimer qu'ils freinent leur libre interprétation de l'œuvre. En effet, l'enfant peut soit découvrir des connexions interprétatives dont l'auteur est inconscient tout en respectant la cohérence textuelle, soit se réapproprier une des facettes sémiotiques du clin d'œil (la portée parodique ou comique est souvent saisissable par l'enfant à travers des indices linguistiques ou extralinguistiques) et la connecter à d'autres éléments de la structure dramatique pour en proposer une signification que l'auteur n'avait pas pensé exhiber.

Plutôt que de tenter de cerner l'intention de l'auteur à travers ces clins d'œil (pôle artistique), il semblerait plus opérant de tenter de déterminer les différents degrés

[925] Wolfgang Iser, *op. cit.*, p.156.
[926] *Ibid*, p.128.
[927] José Monleón, « *Blancanieves*, un „musical" politico », *Triunfo*, n°830, 23 décembre 1978, p. 58-59.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

d'interprétation qu'ils peuvent renfermer (póle esthétique). Il est pour cela possible de convoquer les théories de W. Iser sur l'effet esthétique : dans la mesure où le clin d'œil se base sur l'incompétence du lecteur enfantin, il crée une asymétrie entre, d'une part, l'enfant récepteur et le texte (ou la représentation) et, d'autre part, entre l'enfant et l'adulte récepteur. Or, selon W. Iser, ce type de manque Ŕ d'asymétrie Ŕ servirait de moteur à la communication entre artiste et récepteur et stimulerait la constitution d'une interprétation en cohérence avec la structure textuelle. En effet, dans la mesure où les carences que connaît l'enfant en termes de savoir et d'expérience l'empêchent de s'attarder sur le déchiffrement de certains clins d'œil, elles lui offrent un espace textuel déficitaire (un « trou »[928]) ouvert à l'appropriation imaginaire d'une référentialité lacunaire. Ces postulats incitent à revenir sur l'idée d'une hiérarchisation des interprétations possibles qui sous-tend souvent l'analyse du clin d'œil. Certes, l'enfant dispose d'outils herméneutiques très limités, mais il ne suffit pas de comprendre toutes les phrases et/ou références extratextuelles pour saisir le sens d'une œuvre et en extraire matière à penser. Comme le rappelle justement Florence Quinche, « il y a toujours quelque chose qui subsiste à la consommation de l'œuvre, à l'ingestion textuelle »[929]. C'est aussi l'idée que défend Anne Ubersfeld dans le champ plus précis de la représentation théâtrale lorsqu'elle affirme que « l'on peut comprendre une pièce sans comprendre les allusions nationales ou locales, ou sans saisir tel code culturel complexe ou hors d'usage »[930].

Pour illustrer mon hypothèse, l'analyse du clin d'œil au général MacCarthy dans *El niño que tenía miedo* s'avère particulièrement opérante. Il semble possible d'interroger la conclusion selon laquelle ce type d'allusion serait totalement inadapté au théâtre jeune public eu égard au manque de culture et d'expérience politique de l'enfant[931]. Adopter cette posture revient à circonscrire l'interprétation au symbole lié à l'actualité politique et à balayer l'existence potentielle d'une pluralité de lectures pouvant dériver d'un même personnage. Un adulte peut certes voir dans le personnage de MacCartón une critique implicite de la répression anti-communiste, mais on peut légitimement penser que l'enfant investira de façon totalement différente cette figure et qu'elle ne restera pas lettre morte, et encore moins annulée par ce clin d'œil politique. En effet, le nom du personnage renvoie directement au matériau « carton », fragile et inconsistant, facile à plier. Le jeune spectateur

[928]Wolgang Iser, *DerAkt des Lesens (Le lecteur implicite),* op. cit, p.267. Cité par Yves Gilli, *op. cit*, [en ligne].
[929] Florence Quinche, *op. cit*., p.128.
[930] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre, I*, op. cit., p.24.
[931] Position défendue notamment par Juan Cervera dans *Historia crítica del teatro infantil español*, op. cit., p.458.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

saisira sans doute cette sonorité pour nourrir sa propre lecture du personnage autoritaire comme figure postiche dont même le nom souligne une artificialité qui ne demande qu'à être démystifiée et renversée. Ainsi, si l'adulte peut évidemment tirer une interprétation politique du personnage de MacCartón, l'enfant spectateur, quant à lui, à partir du même comparant, pourra établir des relations avec une réalité différente, plus « enfantine », mais renvoyant de la même façon à la question de l'autorité.

Il semble alors préférable d'appréhender l'analyse sous l'angle d'une « double lecture » plutôt que sous celui de la « double adresse » qui suggère l'adaptation du geste créateur à une forme de hiérarchie entre les deux actes de réception (de l'interprétation plus fine et subtile de l'adulte à la lecture plus simple de l'enfant). On l'a vu, le personnage du portier dans *El circulito…* renvoie naturellement à la figure du militaire franquiste, localisée dans le panorama politique et idéologique espagnol de l'époque, et dont la saisie sera réservée à l'adulte. Mais certains détails dans la caractérisation du portier semblent décaler le clin d'œil et le rendre accessible à l'enfant. Les didascalies décrivent le personnage muni d'une jambe de bois (« es manco y cojo, tiene una pata de palo »[932]). Ce détail visuel revêt une importance particulière à un moment où le texte se détache temporairement de l'horizon de réception enfantin par des références qui le dépassent (le signal envoyé par l'évocation de Melilla captera l'attention de l'adulte et isolera momentanément l'enfant du texte). La caractérisation visuelle qu'apportent les didascalies fonctionnerait alors comme un contrepoids, comme un clin d'œil inversé qui viendrait compenser l'opacité de la référence dans le texte. Ainsi l'enfant peut-il connecter la figure du portier à celle de figures de pirates faisant partie de ses expériences de réception (Long John Silver, Pete Pata de Palo) et posant sous un angle différent la question de la légitimité et de la violence du pouvoir. On peut même faire l'hypothèse que l'adulte, captivé par l'allusion historico-politique, ne prêtera que peu, ou pas, d'attention au clin d'œil visuel décrit dans les didascalies. Cette analyse rejoint l'intuition formulée par Marie-Hélène Popelard sur la richesse et la profondeur interprétative de l'enfant :

> Il suffit au tout petit d'un indice à peine visible et cette vision indifférenciée est, au total, plus pénétrante pour traiter les structures complexes avec une impartialité improbable chez l'adulte dont l'attention est normalement attirée vers les caractéristiques qui sautent aux yeux et aux oreilles.[933]

[932] Alfonso Sastre, *El circulito de tiza madrileño*, op. cit., p.60.
[933] Marie-Hélène Popelard, *op. cit*., p.19.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

L'intertextualité exploitée par Antonio Ferres dans *El torito negro* laisse elle-aussi place à la possibilité d'une réception diplopique[934]. La communauté gitane persécutée, les symboles de la lune et de la montagne, la métaphore du sang et de la sueur ainsi que le théâtre de marionnettes peuvent apparaître, pour certains spectateurs adultes de l'époque, comme autant de réminiscences de l'œuvre de Federico Garcìa Lorca. Si l'enfant ne décèlera pas cette intertextualité, il pourra néanmoins y voir une référence au théâtre de marionnettes qu'il connaît, référence qui puise sa portée signifiante dans le caractère populaire, irrévérencieux et souvent intergénérationnel de ce type de spectacles, aspect sur lequel insiste Antonio Ferres dans le prologue à la réédition de sa pièce en 2005[935].

Dans la scène finale d'*Alicia en el palacio de las maravillas*, d'Antonio Dìaz, le prince s'indigne face au comportement irrévérent d'Alice en ces termes :

> PRÍNCIPE .- ¡Qué desvergüenza! ¡Qué ataque a la paz externa, interna y mediopensionista![936]

Outre l'aspect comique produit par le décalage et l'emphase de la réaction du prince, le vocabulaire employé est particulièrement évocateur du discours franquiste sur l'ordre public et la paix sociale cristallisé dans la campagne « 25 años de paz » et les déclarations successives d'état d'urgence à partir de la fin des années soixante. Mais la référence est portée par un jeu de mot évoquant directement une réalité scolaire qui fera sans aucun doute écho dans l'esprit du jeune spectateur. Le rythme ternaire qui structure l'énumération ainsi que la gradation dans le nombre de syllabes mettent en relief le décalage comique que renferme le dernier terme. Les deux clins d'œil s'entremêlent et se retrouvent à un même niveau dans le discours. Que ce soit au niveau du geste créateur ou de l'effet esthétique, il demeure alors impossible d'établir une hiérarchie entre l'allusion politique et le jeu de mot en lien avec l'univers scolaire enfantin. À travers une dénonciation de la vacuité du discours sécuritaire du prince, le décalage apporté par le terme « mediopensionista » fonctionne comme l'indice d'une posture ironique vis-à-vis l'autoritarisme. Le caractère signifiant réside précisément dans l'imbrication de différentes interprétations qui s'avèrent toutes

[934] Nathalie Prince, *op. cit*., p.145. La diplopie (du grec *diploos* : « double » et *ôps* : « vue ») est la perception simultanée de deux images d'un objet unique. N. Prince utilise ce terme pour définir la simultanéité des regards divergents qui actualisent le phénomène de la double adresse du côté de la réception (pôle esthétique).
[935] Antonio Ferres, *El torito negro* (1964), Madrid, Gadir, 2005, p.5-6 : « los niños, como los mayores, sienten una necesidad de hacer teatro, no sólo de verlo: cuando asisten a un teatro de títeres gritan, se alegran o sufren, y se levantan de sus asientos para golpear al demonio ».
[936] Antonio Díaz, *Alicia en el palacio de las maravillas* (1971), livret conservé à l'AGA, boîte n°73/9892, dossier 576/71.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

valables puisque vérifiées par la cohérence textuelle. Dans le cas du clin d'œil, c'est la logique associative qui rentre en jeu. Chaque mot ou image portant l'allusion suscite d'autres significations marquées par la liberté de l'interprétation. De cette façon, le dispositif de la double adresse exacerbe la distinction entre texte rationnel (dont le sens est maîtrisé) et texte poétique. C'est pourquoi certaines œuvres pour enfants offrent les conditions d'une lecture « qui s'émancipe des structures du texte tout en les respectant, en ce sens qu'elles s'en servent, mais pour élaborer des sens imprévisibles »[937].

Tout clin d'œil, aussi sérieuse soit la référence qu'il suggère, constitue un support de collusion divertissante, conduisant à l'esquisse d'un sourire en coin comme manifestation d'adhésion ou de simple identification de la référence. Ainsi, en principe, l'adulte ne privilégie pas moins que l'enfant la « vérité ludique »[938] du texte. Par ailleurs, Nathalie Prince a défini l'enfant comme un lecteur ponctualiste (lecture analytique) plutôt que structuraliste (lecture synthétique). Selon elle, l'enfant s'attarde sur des détails, et son schéma imaginatif n'est pas structuré en crise et dénouement. Il semble toutefois que les conclusions de N. Prince tiennent à la nature du corpus qu'elle analyse, composé d'album contemporains dont la poétique est principalement centrée sur les clins d'œil visuels adressés à l'enfant non-lecteur et qui échappent à l'adulte liseur[939] concentré sur le texte. En réalité, le type de lecture (structuraliste ou ponctualiste) ne dépendrait non pas de la nature du lecteur, mais du mode d'adresse privilégié par le créateur. Tout récepteur se comporte en interprétant ponctualiste dès lors que lui sont présentés des clins d'œil abondants et ciblés. En revanche, si le clin d'œil s'avère moins systématique et plus diffus dans sa référentialité, le récepteur s'attardera sur les rapports internes du texte ou de la représentation. Prenons l'exemple de l'hommage au chanteur Ovidi Montllor dans *La cançó de les balances*. Si l'allusion précise au mouvement contestataire de la Nova Cançó ne peut être perçue par l'enfant, en revanche l'éloge Ŕ plus large et notionnel Ŕ de la chanson comme arme de protestation et d'émancipation est parfaitement perceptible pour le jeune spectateur à travers la structure dramatique et le personnage du *joglar* emprisonné « pel tracte que aquest sonava als homes i a les dones de Thule »[940].

Ce sont davantage les dispositifs mis en place de manière sérielle dans la littérature jeunesse que les caractéristiques effectives de l'enfant récepteur qui conditionnent un type

[937] Nathalie Prince, *op. cit*., p.139.
[938] Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1980, p.33.
[939] L'adulte « liseur » diffère de l'adulte « lecteur » en ce qu'il ne lit pas pour lui-même, mais que sa lecture est directement adressée à l'enfant.
[940] Josep Maria Carandell, *La cançó de les balances*, op. cit., p.26.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

de lecture « enfantin ». De la même manière, l'influence de la reproduction de certains schémas actantiels sur la modélisation progressive d'un horizon de réception enfantin (créant des attentes préétablies en termes de conflit et de dénouement) n'a jamais pu prouver le caractère structuraliste de l'enfant lecteur. Seule une démarche phénoménologique appuyée par un protocole d'envergure pourrait permettre de répondre à cette énigme. Et encore, ce serait sans compter sur les habitudes de lecture qui, propres à chaque culture et à chaque classe sociale, constitueraient autant de biais à cette enquête.

7.1.2. Clin d'œil et regard oblique sur le spectacle

Il ne s'agit pas ici d'analyser tous les procédés ironiques qui jalonnent les pièces, mais d'extraire ceux qui entretiennent un lien avec le dispositif du clin d'œil décrit précédemment. Autrement dit, je cherche davantage à cerner une posture d'énonciation commune Ŕ une poétique de l'ironie ? Ŕ qu'à établir un recensement systématique des procédés mêmes de l'ironie. Il convient d'abord de rappeler la distinction entre l'aire de jeu ironique construite au niveau du couple *auteur/spectateur* (ou encore *comédien/spectateur* et *metteur en scène/spectateur*) et celle qui se construit au niveau du couple *locuteur-interlocuteur* (celui des personnages). Autrement dit entre l'énoncé qui n'est pas ironique dans la fiction et celui qui l'est. Par exemple, je ne m'attarderai pas sur l'ironie d'Arlequin vis-à-vis de ses supérieurs dans *La comedia de la guerra*, ni sur celle de Galilée face au tribunal de l'Inquisition dans *La terra es belluga*, mais plutôt sur les dispositifs ironiques impliquant une réflexion sur la représentation dans la société espagnole des années soixante, et notamment sur les habitudes de réception liées au divertissement de masse et à la propagande.

À l'instar du théâtre institutionnel, la plupart des pièces étudiées jouent avec des références directement issues des systèmes culturels dominants dans lesquels évoluait l'enfant espagnol des années soixante : les clins d'œil à l'actualité télévisuelle et aux divertissements de masse abondent. En effet, leur rejet de la posture culturaliste considérant le théâtre comme un patrimoine culturel intégrateur a dirigé les dramaturges vers le maniement d'éléments sémiotiques issus d'autres dispositifs spectaculaires (cinéma, télévision, comics, publicité, évènements sportifs). Óscar Cornago Bernal a d'ailleurs identifié cette tendance comme un point commun qu'entretenaient le théâtre jeune public et

la scène populaire au XXème siècle. Selon lui, cette disposition émanait de la nécessité de trouver un langage théâtral accessible à tous, censé aller de pair avec un haut niveau créatif facilitant la libre imagination[941]. Toutefois, à la différence du théâtre institutionnel pour enfants Ŕ qui se contentait de recréer un univers donné (thème folklorique, succès éditorial ou audiovisuel contemporain) afin d'obtenir l'adhésion du public Ŕ, les auteurs et metteurs en scène du corpus ont tenté de s'approprier ces références dans une perspective critique afin de dévoiler leur caractère souvent vide et imprégné de préjugés.

Dans *Cap cap pla…*, on assiste à la mise en scène d'une compétition entre le camp des verts (« espai dels verts », incarnant la rationalité scientifique et la foi dans le progrès poussée à l'extrême) et celui des blancs (« espai dels blancs », incarnant une culture artistique ancrée dans le passé). L'entrée en scène des deux groupes se fait sur le ton de la parodie des spectacles télévisés et de l'esprit de compétition qu'ils ont l'habitude de relayer : « Musica quasi televisiva. L'himne de l'Albopasvisio. Gran aplaudiments del grup que es desfà desordanament en dues colles… Ballet ceremonios i burlesc a la vegada »[942]. La référence explicite et précise à un divertissement de masse (parallélisme de construction entre Albopavisio et Eurovision), ainsi que la précision apportée par les didascalies quant à l'aspect burlesque de la mise en scène, laissent apparaître la posture ironique du dramaturge.

La terra es belluga s'ouvre sur le discours d'un présentateur de télévision commentant les premiers pas de l'Homme sur la Lune. Ses commentaires sont entrecoupés de détails burlesques qui contrastent avec la solennité qu'il semble vouloir donner à son discours. Le caractère naïf du présentateur et son manque de recul critique sont mis en relief lorsque Pelut l'interrompt pour lui rappeler que la conquête scientifique ne doit pas faire écran à la dure réalité quotidienne. Lorsque Pelut évoque les bombes qui détruisent des écoles et les conditions de vie infrahumaines dans lesquelles sont plongées des populations entières pendant que les astronautes sourient et reçoivent des bouquets de fleurs, le présentateur l'accuse de vouloir « amargar la festa » et se ferme à toute discussion : « Què té a veure una cosa amb l'altra ? »[943].

L'allusion ironique à la société du spectacle, à l'absence de recul critique vis-à-vis de la compétitivité et à la foi aveugle dans le progrès se retrouve au début de *El Gigante*. Cette pièce s'ouvre sur une cérémonie réunissant tous les habitants d'un village autour de la figure

[941] Óscar Cornago Bernal, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta…,* op. cit., p.627.
[942] Alejandro Ballester, *Cap cap pla…* (1972), livret conservé à l'AGA, op. cit., p.3.
[943] Jordi Bordas, *La terra es belluga* (1969), livret conservé à l'AGA, op. cit., p.2.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

tutélaire du maire et des notables. À l'aspect farcesque de la mise en scène précisé par les didascalies s'ajoute un clin d'œil à la mise en scène caractéristique des évènements sportifs :

> Al comienzo de la representación la escenografía estará compuesta por dos únicos elementos: una gran superficie de unos tres metros de altura cubierta por un gran paño y un podio con dos alturas similar a los utilizados en las entregas de galardones deportivos.[944]

Cette comparaison implicite entre l'évènement politique et la mise en scène propre à la compétition sportive revêt un caractère ironique, soutenu par la parodie des interviews sensationnalistes propres aux journaux télévisés, quelques lignes plus tard, dans les didascalies décrivant le ton des notables s'adressant au public : « Todos esperan impacientes el momento de intervenir; al llegar su turno, hablarán en tono afectado, como si se encontraran ante una cámara de TV »[945]. La parodie du spectacle télévisuel constitue un réel support de clin d'œil ironique adressé à l'enfant, comme en témoigne le soin que Luis Matilla prend à rendre accessible l'allusion au jeune spectateur :

> La caracterización de ambos personajes podrá ser una parodia de dos personajes populares de la programación de TV en los momentos en los que la obra se esté representando. […] **Lo esencial es que los espectadores infantiles puedan reconocer de modo inmediato a los personajes que se intenta satirizar en la escena**.[946]

La connivence se joue ici entre l'auteur et le jeune spectateur, comme si l'adulte se retrouvait volontairement écarté de la communication ironique. En fait, la multiplicité des clins d'œil renvoyant aux dispositifs spectaculaires télévisuels et/ou politiques contribue plutôt à mettre en place des doubles signes de reconnaissance avec, d'une part, un monde adulte qui retrouve des images familières de propagande politique et d'emprise du capital sur les vies et, d'autre part, un imaginaire enfantin modelé par la production audio-visuelle contemporaine.

On se souvient de l'obsession de la reine d'*Alice au pays des merveilles* à couper les têtes de ses sujets dans l'œuvre originale de Lewis Carroll. Dans sa réécriture d'*Alicia en el país de las maravillas,* Vicente Romero suggère le rapprochement entre l'engouement sportif et l'aveuglement populaire dans une situation d'autoritarisme politique. Aux cris de la reine qui ordonne de couper la tête de ses soldats, ces derniers se mettent à chanter en chœur :

> TODOS (*en coro*) : Hala la reina ŔHala la reina

[944] Luis Matilla, *El Gigante*, op. cit., p.4.
[945] *Ibid*, p.7.
[946] *Ibid*, nous noulignons.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

que es la dama del balón
y juega con calor
con la pelota es la mejor.
Hala la Reina ŔHala la reina
(*con la música del himno del Real Madrid.*)[947]

Si cette analogie entre le spectacle du ballon rond et la cruauté dictatoriale peut évoquer de façon implicite l'instrumentalisation du célèbre club de football par le dictateur espagnol, il renvoie de manière plus générale au *Panem et circenses*, symbole du maintien artificiel de la paix sociale dans les sociétés autocratiques et inégalitaires.

On voit à quel point l'ironie prend pour cible les dispositifs spectaculaires ancrés dans l'univers référentiel des spectateurs, si bien qu'on peut se demander si la mise en abyme de la représentation (télévisuelle, sportive ou politique) ne vaudrait pas comme le signal global d'une posture critique et ironique : on assiste souvent à une représentation qui met en scène des personnages eux-mêmes happés par un spectacle. Cet effet de reflet tient un rôle central dans la mise en perspective de la posture du regardant et le conséquent décalage du point de vue du spectateur. Cette tendance a d'ailleurs été identifiée avec acuité par Claire Margat :

> L'ironie d'un objet joue donc sur son sens possible, et le détournement ironique lui *ajoute* toujours un sens Ŕ même s'il en détruit en même temps la croyance dans une valeur admise comme dans un usage préétabli des objets. Tel est, par exemple, le cas du fameux collage qui, en dessinant une moustache à la Joconde, produit une ironie sur l'« art », une distanciation ironique de l'œuvre transformée en objet par sa reproduction.[948]

L'ironie peut être aussi définie comme l'art de prendre ses distances vis-à-vis des choses ou de soi-même, de sortir de soi ou des ses habitudes pour s'observer. Dans certaines pièces, la représentation du jeune spectateur vise à interroger l'acte de réception en lui-même, tel un miroir qui bouleverse par la justesse d'un reflet que l'on peine à assumer. On se souvient qu'avec le personnage collectif des « televisones », Eva Forest et Felicidad Orquín mettent en scène des enfants aliénés par le divertissement de masse que représente le développement progressif de la télévision dans les années soixante. La mise en abyme du spectateur constitue ici un procédé de distanciation qui cherche à solliciter la réflexion plutôt que l'identification de l'enfant. En se voyant rappeler son statut de spectateur, l'enfant, ramené hors de l'illusion, est invité à interroger sa posture de récepteur au quotidien.

[947] Vicente Romero, *Alicia en el palacio de las maravillas*, livret conservé à l'AGA, op. cit., p.16.
[948] Claire Margat, « Esthétiques de la provocation », dans *L'ironie. Le sourire de l'esprit.* (dir. Cécile Guérard), Paris, Editions Autrement, coll. « Morales », n°25, 1998, p.73.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Dans *La ciudad que tenía la cara sucia*, les deux gardes encerclent le personnage incarné par l'acteur Pedro Meyer et lui assènent des ordres en cascade pour conclure à l'unisson : « ¡Mira la televisión y quédate quieto! »[949]. Les manifestations audiovisuelles apparaissent comme des dispositifs spectaculaires qui visent à canaliser l'émancipation des personnages en neutralisant leur esprit critique. Critique que l'auteur développe déjà dans *Algo para contar en Navidad*, pièce mettant en abyme les techniciens d'un théâtre happés par la diffusion d'un match sportif à la télévision et refusant de commencer la représentation tant qu'il ne sera pas terminé : « Podremos empezar la función cuando termine la transmisión de ese partido »[950].

Dans *Blancanieves y los enanitos gigantes*, la télévision apparaît comme l'objet de la tentation émanant d'une instance malveillante. Jesús Campos associe en effet la fonction du téléviseur à celui de la pomme du conte original par un jeu de métonymie :

> REINA -. Sois muy buena conmigo y, en premio, voy a darte esta manzanita encantada. (*Saca el televisor de la cesta mostrando la manzana que aparece en pantalla*).[951]

Les nombreux clins d'œil de Jesús Campos à la passivité et l'aphasie provoquées par la télévision comportent eux-aussi les germes d'une double reconnaissance adaptée aussi bien à la grille de lecture de l'adulte qu'à celle de l'enfant. D'ailleurs, l'affiche du spectacle représenté au théâtre Barcelñ de Madrid en 1978 indiquait qu'il s'agissait d'un spectacle fait aussi bien pour les enfants que pour les adultes :



[949] Jorge Díaz, *La ciudad que tenía la cara sucia* (1977), livret conservé à l'AGA, op. cit., p.24.
[950] Jorge Díaz, *Algo para contar en Navidad* (1973), livret conservé à l'AGA, op. cit., p.11.
[951] Jesús Campos García, *Blancanieves…*, op. cit., p.40.

Étant donné que l'adulte médiateur est souvent un destinataire privilégié des affiches et programmes dans le théâtre pour enfants en raison de son rôle d'accompagnant et de son pouvoir décisionnaire, ce n'est pas un hasard si l'on retrouve une volonté de double adresse clairement assumée dès l'annonce du spectacle. Notons qu'à propos de cette affiche, Berta Muñoz Cáliz se demande si la contraposition entre « mayores » et « menores » ne constituerait pas une forme d'ironie, dans la mesure où la fin de la pièce nous suggère précisément que les nains sont en réalité des géants qui s'ignorent[952]. Ainsi, au-delà de la fable politique, Berta Muñoz propose une lecture de la pièce comme métaphore de la richesse des interprétations du jeune spectateur. C'est comme si l'on assistait à l'apologie d'un exercice dramaturgique inédit, propre au théâtre pour enfants, dont l'enjeu résiderait dans le fait d'ouvrir la possibilité à une multiplicité de lectures Ŕ non hiérarchisées Ŕ en fonction du degré de compétence des récepteurs de différentes générations.

7.1.3. Clin d'œil, complicité et assemblée théâtrale

S'il est une des manifestations physiques de la transmission d'un message ironique, c'est bien le clin d'œil. L'ironie implique par essence « un discours qui s'accompagne de la mimique, de la mise en dyssimétrie (clin d'œil ou regard oblique) de la figure (visage) de l'ironisant »[953]. Par nature liée à la question du destinataire, elle est un dispositif de communication qui requiert une très forte adéquation entre l'intentionnalité de l'émetteur et la réception, sans quoi elle se retrouve très exposée au phénomène de contre-sens[954]. Figure situationnelle, l'ironie est marquée du sceau de la précarité dans la communication. En même temps, son caractère circonstanciel ouvre un champ de possibles dans les arts vivants puisque le risque de malentendu doit être compensé par un « sur-codage sémiotique de l'énoncé »[955] (musique, décor, mise en scène, corps et regards des acteurs, etc.). Si la relation ironique entre les personnages est marquée par la proxémie, les postures, les mimiques et les caractéristiques prosodiques (ton, débit…), l'ironie dans la communication entre la scène et la salle peut se traduire par un certain nombre d'indices extralinguistiques

[952] Berta Muñoz Cáliz, « El teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos », *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n°5, juin 2012, p.89-90.
[953] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, chapitre intitulé « Une communication à haut risque », p.11.
[954] *Ibid*, p.36-42.
[955] *Ibid*, p.4.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dont l'efficacité est parfois conditionnée par la chute provisoire du quatrième mur. Au théâtre, le destinataire envoie à son tour des réponses verbales ou non-verbales pour dévoiler son écoute et sa complicité. On l'a vu, par sa position à mi-chemin entre la scène et la salle, entre la fiction et le présent de la représentation, le personnage du narrateur complice joue souvent un róle central dans l'instauration d'une connivence ironique avec le public dans les pièces du corpus.

L'ironie jouerait un róle central dans la poétique du clin d'œil dans la mesure où elle use du suggestif, du double sens ainsi que de la tension entre l'évidence et la subtilité des interprétations. Certes, le malentendu ou la non-saisie des signes de l'ironie par le jeune spectateur constituent des dangers permanents, mais ils ne sont pas l'apanage du théâtre jeune public : aucun énoncé ironique n'est à l'abri d'une mauvaise réception du message, qu'il soit adressé à l'adulte ou à l'enfant. Face à ces écueils, dans les pièces étudiées, un certain nombre de signaux et de balisages extratextuels sont mis en place pour pallier la fragilité de la communication ironique et faire en sorte que l'ironie parvienne à se signaler comme telle à l'enfant spectateur.

On l'a vu, dans les moments où est convoqué le recul critique du spectateur par une mise en perspective d'éléments issus de la culture de masse ou par la parodie de la société spectaculaire, les didascalies revêtent un rôle central. Ce constat renforce l'hypothèse de Philippe Hamon sur la nécessité de mettre en place un sur-codage sémiotique afin de combler les lacunes textuelles dans les postures d'énonciation ironique. C'est sans doute la raison pour laquelle les œuvres sémiotiquement hétérogènes (œuvres illustrées, indications scéniques au théâtre, calligrammes…) se prêtent particulièrement bien à la communication ironique. Dans les passages étudiés précédemment où sont parodiés les dispositifs spectaculaires, les indications scéniques apportent une information non-verbale (musique, scénographie, mimiques, proxémie, éléments prosodiques…) qui vise à assurer la bonne transmission de la posture ironique du dramaturge vis-à-vis de l'objet de l'énoncé. Comme l'affirme Anne Ubersfeld :

> Tout message théâtral, dans la représentation, requiert donc, pour être décodé, une multitude de codes (verbaux, non-verbaux : codes visuels, musicaux, proxémique…), ce qui permet d'ailleurs paradoxalement au théâtre d'être entendu et compris même de ceux qui n'ont pas tous les codes.[956]

Qu'il s'agisse d'indications sur la musique, sur le jeu burlesque des acteurs, sur les costumes, sur la scénographie ou sur l'ancrage du clin d'œil dans la réalité de l'enfant, les

[956] Anne Ubersfeld, *op. cit*., p.24.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

didascalies prescrivent au metteur en scène la mise en place de signaux visant à assurer une identification de la posture ironique de l'auteur par les jeunes spectateurs.

Le lien étroit entre l'ironie et le fait théâtral a déjà été identifié par Philippe Hamon, qui a souligné l'importance de la référence au théâtre dans le discours sur l'ironie de nombreux artistes et philosophes (Pirandello, Hugo, Baudelaire, Gautier, Bergson principalement)[957]. Il ajoute à ce constat le fait que l'ironiste procède souvent à une réduction de la société qui se rapproche du cloisonnement scénographique propre au théâtre. Dans les deux cas – celui de l'ironiste et celui du dramaturge critique – cette réduction vise à faire apparaître aux yeux du récepteur les causalités cachées des systèmes de valeurs et des rapports humains qui en découlent. On peut ajouter à ce constat le fait que l'ironiste et le comédien connaissent tous deux la posture du dédoublement. Dans le cas du théâtre contestataire, le comédien évolue, comme l'auteur pratiquant l'ironie, sous un masque pour mettre en évidence les déficiences et les hypocrisies du monde contemporain.

À la duplicité de l'ironie, le théâtre répond par l'ambigüité de la double énonciation et de la séparation entre la scène et la salle. C'est d'ailleurs au niveau de cette frontière scène/salle que vont se déployer les signaux de l'ironie les plus efficaces dans les pièces analysées. On a déjà décrit l'espace liminaire occupé par des figures de narrateurs, à la fois personnages et spectateurs, observant l'action mais susceptibles d'intervenir à tout moment[958]. L'ambigüité de leur position crée une distance vis-à-vis de l'action fictionnelle, sans que celle-ci ne soit jamais totalement brisée. En plus de leur regard critique sur les évènements scéniques et de leur irrévérence à l'égard des valeurs incarnées par les autres personnages, ces figures instaurent souvent une complicité avec le spectateur basée sur une connaissance partagée d'éléments de compréhension de la pièce. En effet, par leurs adresses ponctuelles au public, les narrateurs développent une forme de collusion ironique et apparaissent comme des mandatés chargés de ramener des éléments de décryptage au sein de la communauté des spectateurs. Personnages d'ironisants délégués, ils rompent momentanément l'énonciation fictionnelle pour reprendre la mesure du réel et prendre position vis-à-vis des systèmes de valeurs ancrés dans le présent de la représentation. En tant que lien privilégié et complice avec la salle, ils incarnent parfaitement « la provisoire délégation d'examen fictionnel »[959] et le conséquent « agencement éphémère d'énonciation collective »[960] que constitue

[957] Philippe Hamon, *op. cit*., p.110-112.
[958] Voir supra, « Le rôle du narrateur » , p.214-221.
[959] Enzo Cormann, *op. cit*., p.31.
[960] *Ibid*, p.38.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'assemblée théâtrale. D'autant plus que leur placement aux confins de l'espace scénique permet au spectateur de les envisager comme venant de la salle.

C'est ainsi que les pièces présentent souvent les acteurs entrant en scène depuis le public ou le rejoignant à un moment donné de l'action dramatique. Souvenons-nous des deux clowns narrateurs dans *El niño que tenía miedo* à qui le personnage de l'enfant ordonne de s'asseoir dans le public :

> NIÑO -. ¡Os he dicho que os sentarais con los demás!
> (*El clown y el Augusto salen del escenario y se sientan entre los espectadores a regañadientes*).[961]

Dans *El payaso Rascatripa*, le clown, poursuivi par le patron du cirque, fait lui aussi son entrée mêlé au public, tout en sollicitant la collaboration des spectateurs : « Rascatripas aparece entre las butacas. Camina en puntillas con un dedo en la boca pidiendo silencio. "Me buscan… me persiguen" »[962]. Cette complicité inaugurale attire le spectateur dans une collusion ironique avec Rascatripa et contre les personnages dominants (le patron et le propriétaire terrien) et affine sa sensibilité aux dispositifs de feinte et de simulation dans la lutte contre la domination qui se développera tout au long de la pièce.

Il n'est pas surprenant que le rôle du narrateur incombe la plupart du temps à des personnages de clowns, de bonimenteurs, de saltimbanques ou d'enfants malicieux, qui évoquent un théâtre populaire, au sens sociologique du terme. Dans *Le propre de l'homme*, Jean Duvignaud définit l'assemblée de spectateurs qui entoure les clowns et autres personnages du théâtre forain en ces termes :

> Ce cercle suggère une attention concentrique, un envoûtement de l'attention par les gestes d'un acteur qui, pour un moment, par "la réalité figurative" qu'il propose, démonte un rôle, un personnage chargé de charisme ou de respectabilité, bafoue le caractère fonctionnel et institué de la vie sociale.[963]

On retrouve dans cette citation toute la portée critique de la connivence instaurée par des figures situées aux confins de la fiction et de la réalité : ils amènent à réfléchir sur les mécanismes de faux-semblants dans le présent de la représentation à travers un regard oblique sur la réalité fictionnelle. Ce regard oblique est parfois traduit par les postures et gestes des personnages interagissant directement avec le spectateur. C'est le cas notamment

[961] Eva Forest et Felicidad Orquín, *op. cit*., p.3.
[962] Jorge Díaz, *El payaso Rascatripa*, op. cit., p.1.
[963] Jean Duvignaud, *Le propre de l'homme, histoires du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985, p.161.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

dans l'adaptation d'*Alicia*... par Vicente Romero, pièce à la fin de laquelle le personnage du Dodo se fait le complice du public lorsque, dans un aparté, il met les spectateurs dans la confidence : il décide de cacher à Alice le caractère authentique de ce qu'elle croit n'être qu'un rêve. La complicité s'instaure par le fait que le Dodo partage avec le public un savoir exclusif qui conditionne l'interprétation finale de la pièce. Signalons d'ailleurs qu'à cet instant précis, les didascalies signalent que l'acteur incarnant le Dodo fait un clin d'œil aux spectateurs : « El Dodo guiña un ojo al público, y se tapa la boca para no reír »[964].

Le geste du clin d'œil apparaît aussi dans *El niño que tenía miedo*, mais au niveau des illustrations de l'album cette fois-ci. On y voit le personnage du mime adresser un clin d'œil au lecteur (ou plutôt au « regardant » si celui-ci est accompagné d'un adulte-liseur).



Eva Forest, Felicidad Orquín, *El niño que tenía miedo*
Illustration de Fabricia Sorel, Madrid, Anaya, 1964, p.3.

Cette mimique n'est pas précisée dans les didascalies, mais on peut se demander, à l'instar de Marie Bernanoce, si le rapport entre texte et image ne présenterait pas des enjeux similaires à ceux que comporte la relation entre texte-dialogue et texte didascalique[965]. Ainsi, l'illustration du clin d'œil figurerait la recherche de connivence suggérée de façon diffuse par le texte dramatique. Il faut préciser que l'illustration en question précède la mise en abyme d'une représentation théâtrale au sein de la pièce. Elle fonctionne alors comme une forme de signal d'alerte adressé au jeune spectateur, à qui le personnage indique qu'il ne

[964] Vicente Romero, *Alicia en el país de las maravillas*, op. cit., p.18.
[965] Marie Bernanoce, « L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution », *op. cit*., p.121-135.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

doit pas prendre pour argent comptant ce qui va lui être présenté. Ce clin d'œil apparaît aussi comme un indice préparant l'enfant à l'écart esthétique vis-à-vis de l'horizon d'attente stéréotypé annoncé par le récitant au sein de la représentation mise en abyme : « La historia que vais a ver ahora es la historia de un niño que creía en las brujas, en los ogros, en el hombre del saco y en todos esos cuentos de miedo »[966]. Par son regard complice, le clown établit une connivence et *montre* (plutót qu'il ne *dit*) sa non-adhésion aux valeurs éthiques et esthétiques véhiculées par le spectacle sur le point d'être mis en abyme.

Le clin d'œil et l'aparté mettent en œuvre des mécanismes similaires dans la communication théâtrale : ces deux types d'adresse directe au public jouent avec le phénomène de double énonciation en isolant l'interlocuteur fictionnel pour privilégier un instant le public et instaurer une complicité avec lui. Il convient toutefois d'établir une distinction entre les deux procédés : si le clin d'œil se contente de suggérer une connivence ironique fondée sur la communication non-verbale, l'aparté revêt souvent un caractère explicatif basé principalement sur le signe linguistique.

Dans *La terra es belluga*, le personnage de Pelut, après avoir découvert comment fabriquer des ampoules éternelles, des voitures électriques n'ayant pas besoin d'être rechargées et des chaussures inusables, présente ses résultats à trois fabricants industriels. Ces derniers, conscients du danger que représentent ces découvertes pour leur commerce, proposent à Pelut de lui acheter l'exclusivité de ses inventions. Face au refus catégorique de Pelut, les trois industriels l'obligent, sous menace de mort, à déclarer publiquement que l'annonce de ses découvertes n'était que pur mensonge. Pelut cède alors à la pression et fait acte de contrition : « Sí senyors, era una broma. En realitat aquests invents són una mentida com una casa. No serveixen per a res, i jo l'únic que volia era embrollar la troca i fer la murga »[967]. Mais il s'empresse ensuite de s'adresser au public par un aparté dans lequel il explique sa stratégie :

> LLUIS -. […] (*D'amagat dels fabricants.*) Tanmateix és mentida. No us cregueu el que acabo de dir, que es només per salvar la pell! Què pots fer, davant la violència i la força? De moment acotar el cap i dir que sí, pero la veritat sempre guanyara, tard o d'hora. També a Galileu el van acusar de mentider, i per força li van fer dir que la Terra s'està quieta.[968]

L'aparté (« d'amagat dels fabricants ») met en lumière le caractère ironique de la contrition de Pelut, même si on est en droit d'imaginer que certains enfants auront perçu

[966] Eva Forest et Felicidad Orquín, *op. cit*., p.3.
[967] Jordi Bordas, *La terra es belluga*, op. cit., p.57
[968] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

cette nuance avant son dévoilement explicite par le personnage. Pelut brise l'illusion théâtrale et invite le public à ne pas prendre à la lettre l'énoncé qu'il vient de produire. L'aparté remplit alors deux fonctions : le comédien établit une complicité idéologique avec le spectateur (contre les valeurs capitalistes incarnées par les trois industriels) et exhibe le procédé ironique aux yeux du spectateur qui n'aurait su le déceler.

On se souvient de Lluis, le jeune présentateur de *Cap cap pla…* qui interrompt le cours de l'action en s'adressant directement au public après la première scène : « LLUIS -. *(Al public)* Que enteneu res? No és que sigui un xarraire, però us diré amb confiança que jo tampoc no entenc res de res »[969]. Du point de vue du contenu de l'énoncé, Lluis cherche à rassurer le jeune spectateur par rapport aux difficultés de compréhension qu'il aurait pu rencontrer depuis le début de la pièce. En reconnaissant lui-même ne pas comprendre l'action dramatique (ce qui est le comble pour un personnage de présentateur/narrateur), il établit un vecteur d'identification entre l'enfant et lui-même. Il instaure en outre une distance ironique vis-à-vis des personnages et des faits représentés en remettant sur le devant de la scène le phénomène de mise en abyme (celle du spectacle aux résonnances télévisuelles auquel lui et les spectateurs assistent). Alors qu'en tant que narrateur il semblait évident qu'il maniait les codes idéologiques et les références culturelles nécessaires à la saisie du sens de la situation dramatique, cette adresse directe au public le place soudain du côté des spectateurs restés dubitatifs. Ici, l'adresse au public fonctionne comme signal de l'ironie de l'auteur vis-à-vis des discours de ses personnages. À partir de maintenant, le jeune spectateur ne s'inquiètera plus de ne pas saisir les discours abscons des caricatures de scientifiques, poètes et autres humanistes qui jalonnent la pièce, il pourra en rire car il sait désormais que l'enjeu se situe ailleurs, dans la révélation du caractère mystificateur et condescendant de certains discours qu'il est lui-même susceptible de rencontrer dans son environnement direct.

L'aparté, le clin d'œil ou autres marqueurs physiques et scéniques de la complicité de l'acteur avec le public, constituent des procédés extralinguistiques qui prennent en compte la dimension globale du destinataire au théâtre. La communication théâtrale est alors envisagée comme un mécanisme de don et contre-don qui saisit le spectateur dans un réseau non seulement de parole, mais aussi d'interactions non linguistiques. Ainsi, dans les différents apartés analysés, c'est tout autant le contenu de l'énoncé que le marquage gestuel et/ou scénique de l'exclusivité de l'échange qui constitue le nœud sémiotique de la

[969] Alejandro Ballester, *Cap cap pla…,* op. cit., p.7.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

communication complice (la mise à l'écart du comédien vis-à-vis de l'action scénique, son entrée depuis le public ou encore son simple regard fixé sur la salle peuvent être appuyés par des procédés techniques tels que la poursuite, les changements d'éclairage, etc.).

7.1.4. Une complicité à deux vitesses ?

Les jeux de complicité entre acteurs et jeunes spectateurs au sein de la communauté théâtrale semblent se faire parfois au détriment de l'adulte accompagnateur. Dans *Juguemos a las verdades*, les comédiens mettent à mal les principes de l'éducation conservatrice et font tomber les tabous lié à l'éducation sexuelle et la représentation du corps (« una grotesca pareja de niños […] que visten unas mallas color carne que simularán su desnudez. Incluso el que represente el papel de chico lucirá un divertido sexo de trapo »[970]), la non-mixité scolaire (« SEÑORA -. *(Con un grito)* No Mariano, en dos, en dos colegios. La niña no puede estar con los chicos »[971]) et l'emprise parentale sur les désirs des enfants (« CHICA -. Hay que pasear por donde a ellos les gusta… Cantar las canciones que saben que te sabes delante de sus amigos… Peinarte como ellos quieren…. Escoger los juguetes que a ellos les gustan… »[972]). À l'issu de ces dialogues, les didascalies invitent les comédiens à descendre dans le public pour prendre à partie un adulte accompagnateur :

> Se dirigen hacia el lugar ocupado por los espectadores, donde se encuentre algún adulto que por lo menos se haya sonreído. Se detendrán ante él como si se tratara de una pieza de museo. Se alejan ligeramente y realizan comentarios en voz baja ("ves como no se ríe…", "es que le ha dado un aire").[973]

Comme dans le cas des clins d'œil réservés à l'enfant et censés échapper à l'adulte liseur dans les albums jeunesse, l'auteur cherche ici à railler la figure de l'accompagnateur afin d'établir une collusion exclusive avec l'enfant. Mais on le voit, il ne s'agit là que d'une apparence puisque la double adresse reste assurée. Les didascalies précisent en effet que l'acteur doit choisir un adulte qui semble adhérer au système de valeurs relayé par la représentation (« algún adulto que por lo menos se haya sonreído »). L'ironie réside dans

[970] Luis Matilla, *Juguemos a las verdades*, op. cit., p.8.
[971] *Ibid*, p.10.
[972] *Ibid*, p.13.
[973] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

l'évident amalgame fait par les comédiens qui prennent cet adulte comme paradigme de ce qu'ils dénoncent, alors qu'ils savent pertinemment que celui-ci partage les valeurs qu'ils transmettent puisqu'il le manifeste par le sourire. S'il apparaîtra comme moqué aux yeux des enfants, l'adulte saura pour sa part se sentir partie intégrante de la communauté théâtrale : il est certes la cible d'une raillerie bienveillante partagée entre le comédien et les enfants spectateurs, mais il est aussi le destinataire privilégié du discours ironique de l'auteur sur l'éducation conservatrice. Enfin, l'ironie de l'énoncé falsificateur du comédien (« ves como no se ríe ») n'échappera pas non plus aux enfants qui remarqueront le sourire d'adhésion esquissé par l'adulte pris à partie.

Comme les références socio-historiques ou intertextuelles analysées antérieurement (« répertoire textuel »), le procédé qui vient d'être décrit répond à un désir de la part de l'auteur de maintenir l'intérêt de l'adulte en même temps que celui de l'enfant. Comme le phénomène de double adresse dans certains clins d'œil, cette proposition dramaturgique témoigne de l'idéal de communauté théâtrale intergénérationnelle où l'adulte n'est pas relégué au simple róle d'accompagnant, mais fait au contraire l'objet d'une attention particulière de la part du dramaturge.

Ce lien entre la double adresse et la cohésion de l'assemblée théâtrale intergénérationnelle était clairement une des priorités des auteurs du corpus, comme le suggérait Josep Maria Carandell au sujet de Pilar Enciso et Lauro Olmo : « el propósito del matrimonio Olmo es el de conseguir la presencia de niños y padres en las representaciones, con el fin de promover el diálogo entre ambas generaciones, que es, como he dicho, una de las tendencias más claras de nuestra época »[974]. Il ajoutait que tout l'intérêt des pièces résidait dans le fait que le spectacle n'était pas subi par les parents puisque les auteurs les satisfaisaient par la coexistence de différents degrés d'interprétation possibles. Il convient de compléter cette observation par ce qu'affirmait Lauro Olmo au sujet de la circulation du sens au sein de l'assemblée théâtrale, entre enfants et parents. Selon lui, « puede decirse que el niño escucha con los ojos y ve con el oído. Y que los padres están allí para que los niños les enseñen. […] Les enseðen lo que ellos han olvidado »[975]. D'une part, le dramaturge rend hommage à la capacité interprétative de l'enfant, plus riche que celle des adultes car plus sensible aux indices non-verbaux dans la communication théâtrale. D'autre part, on comprend que pour Lauro Olmo la double adresse (et la poétique du clin d'œil qui en

[974] Josep Maria Carandell, « El teatro infantil en España »,*loc. cit.*, p.22.
[975] Lauro Olmo, « Y Pum! », *loc. cit.*, p.31

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

découle) ne constitue pas seulement le point de départ d'une complicité entre auteur et spectateur, mais aussi entre des spectateurs aux capacités herméneutiques et aux champs d'attention complémentaires.

Cette stimulation de l'échange et de la circulation du sens au sein du public se retrouve dans *El Gigante*, lorsque le personnage du Pregonero s'adresse directement au public :

> PREGONERO.- (*Dirigiéndose a un grupo concreto de espectadores que estén acompañados por mayores*) ¿Os permitirían vuestros padres ir en busca del gigante? Podéis preguntárselo, alguno, los tenéis bien cerca. *(Señalando hacia aquellos espectadores infantiles que vayan acompañados de sus familiares).*[976]

Encore une fois, les adultes de la salle semblent exclus de cet aparté qui s'adresse aux enfants qu'ils accompagnent. Mais en réalité, en réveillant le dialogue entre parents et enfants, l'auteur va entrer indirectement en dialogue avec l'adulte par l'intermédiaire des plus jeunes. L'adresse directe, quoique marquée du sceau de la complicité exclusive entre le comédien et l'enfant, se révèle constituer une brèche pour l'avènement d'une communication interpersonnelle et intergénérationnelle au sein de l'assemblée théâtrale.

Malgré la richesse dramaturgique que représentent les procédés de collusion ironique analysés au cours de ce chapitre, force est de constater que certains dispositifs dramatiques et scéniques visant à créer une complicité avec le jeune spectateur relèvent parfois de l'astuce dramaturgique éculé. À titre d'exemple, nous pouvons mentionner la sollicitation du spectateur dans *Cuentos para armar entre todos*, pièce dans laquelle l'enfant est invité à émettre des sons pour aider le personnage de Benigno à attirer les souris hors du village. Cette pseudo-participation se trouve dirigée et canalisée par l'acteur Pedro Meyer incarnant Benigno : « Si aún los niños están gritando o produciendo gritos, Meyer se acerca a candilejas, los hace callar y les dice : "Ya está! Todas las ratas metidas en la cueva." »[977].

Parmi ces recettes dramaturgiques routinières dans le champ du théâtre jeune public, on retrouve aussi l'invitation des enfants à monter sur scène pour accompagner les comédiens dans leur quête (*El gigante*, *El niño que tenía miedo*), autre façon de créer un espace de complicité dont reste temporairement exclu l'adulte accompagnateur.

Pour autant, aussi rebattues et conventionnelles soient-elles, ces techniques conduisent à un rapprochement entre comédiens et spectateurs par une rupture de la frontière physique entre la scène et la salle. Le contact spontané et la proximité avec l'enfant peuvent permettre

[976] Luis Matilla, *El Gigante*, op. cit., p.15.
[977] Jorge Díaz, *Cuentos para armar entre todos*, op. cit., p.17.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

à l'acteur de réagir à d'éventuels attitudes ou réactions dévoilant un contre-sens dans la réception du message de la pièce. Plutôt que comme volonté de canaliser les possibles interprétations, cette vigilance quant à la « bonne » compréhension doit être appréhendée comme un désir d'abolition des barrières scène/salle visant au contraire à instaurer une plus grande collusion et une meilleure circulation du sens au sein de la communauté théâtrale.

7.2. L'indice « méta » : jeu théâtral, écriture du jeu et jeu avec le langage

Comme le souligne Óscar Cornago Bernal, les années 1960 ont été marquées par la recherche d'un profond renouvellement des processus de création théâtrale, et notamment par un questionnement de la prévalence du texte dramatique sur le travail scénique. Approfondissant les réflexions des dramaturges du réalisme social autour des avant-gardes nord-européennes et anglo-saxonnes (Brecht, Artaud, Living Theatre, Piscator…), le mouvement du Teatro Independiente a témoigné d'une volonté d'insuffler une théâtralité plus provocatrice et libertaire aux spectacles de l'époque (écriture scénique collective, emprise sur l'espace urbain, autogestion au sein des troupes, influence du *happening*…). Ce mouvement de « re-teatralización »[978] n'a pas épargné le théâtre pour enfants et s'est reflété dans l'augmentation très nette de la métathéâtralité, dont certains procédés ont déjà été analysés au cours de ce travail (figure du narrateur, allusion directe au public, référence à des modèles culturels spectaculaires comme la musique, la télévision, etc…). En lien avec l'émergence d'une tension métacritique toujours plus forte dans les créations de l'époque, nous verrons que les auteurs du corpus ont mené une réflexion autour de la dimension ludique de leur théâtre jeune public et de son rôle dans la transmission éthique à laquelle ils aspiraient. En effet, tel qu'il se dessine à travers de nombreuses pièces du corpus, l'évènement théâtral place les notions de rituel et de jeu au centre de la réflexion des auteurs et metteurs en scène sur leur pratique dramaturgique. Enfin, de cette dimension autoréflexive a résulté un approfondissement du travail sur la langue, lequel a contribué à l'ébauche d'une

[978] Óscar Cornago Bernal, « En busca de nuevas estrategias de teatralidad », dans Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, p.2652-2656.

poétique commune articulée autour d'un jeu sur la matière verbale, induisant une réflexion sur le statut même du langage.

7.2.1. De la mise en abyme à la réflexion métathéâtrale

Dans son *Dictionnaire du Théâtre*, Patrice Pavis définit le métathéâtre non plus uniquement en tant que métaphore de la vie comme scène de théâtre (avec les questions morales, sociales et politiques qu'elle implique), mais comme tout « théâtre dont la problématique est centrée sur le théâtre, qui "parle" donc de lui-même, s'"autoreprésente" »[979]. Appréhendé ainsi, le procédé implique que le créateur aborde cette problématique de façon consciente, au point d'en faire un des moteurs de son écriture et un élément structurant de sa pièce.

Principal motif donnant lieu à une réflexion métathéâtrale, la mise en abyme se divise elle-même en deux procédés distincts : l'effet d'encadrement d'une représentation dans la représentation (avec un public sur scène intégré au cadre fictionnel), et le fait de prendre pour thématique le processus de création dramatique ou scénique lui-même (dévoilement du processus de construction du spectacle, régie, travail d'acteurs…). Dans les deux cas, on voit que la réflexion sur l'acte de création reste indissociable de la question de la réception.

Tadeuz Kowzan montre que ce procédé a irrigué le théâtre occidental de la seconde moitié du XXème siècle, et ce au sein de toutes les esthétiques théâtrales et dramatiques (de Ionesco à Brecht, en passant par le théâtre de boulevard ou « de divertissement »)[980]. En Espagne aussi cette pratique a suscité un regain d'intérêt qui a touché des courants dramaturgiques esthétiquement et idéologiquement antagonistes. À titre d'exemple, on peut opposer ici le traitement du motif du « rôle dans le rôle » dans la pièce du monarchiste Juan Ignacio Luca de Tena *De lo pintado a lo vivo. Comedia sobre la comedia*, ou certaines pièces du « teatro de evasión » comme *El baile* d'Edgar Neville et *Alberto* de José López Rubio, à son traitement dans des pièces comme *La doble historia del doctor Valmy*, de Buero Vallejo, et *Ana Kleiber*, d'Alfonso Sastre, dans lesquelles la mise en abyme sert de support à une dénonciation sociopolitique. Mais c'est surtout avec le Teatro Independiente

[979] Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, « Métathéâtre », op.cit., p.203-204.
[980] Tadeuz Kowzan, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1994, n°46, p.155-168.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

que l'on assiste à l'apparition du théâtre comme thématique structurante et comme support d'une critique vis-à-vis des conventions théâtrales de l'époque – comme en témoigne les pièces *Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura* (1974), de Jesús Campos et *Tórtolas, crepúsculo y…telón* (1972), de Francisco Nieva – thématique qui ne cessera d'être approfondie au cours des décennies postérieures[981]. Les années soixante correspondent aussi au moment où le métathéâtre cesse de n'être qu'un jeu d'allusion et de mise en abyme confinant parfois à l'égocentrisme pour se trouver de plus en plus associé au développement d'une conscience métacritique. La portée de plus en plus transgressive de ce procédé dramaturgique a été particulièrement bien définie par le dramaturge José Sanchis Sinisterra :

> El arte más progresivo de nuestro tiempo habla fundamentalmente de sí mismo, se interroga sobre su especificidad, discute sus procedimientos, cuestiona sus convenciones, desorganiza sus códigos, defrauda sus expectativas, proclama sus límites.[982]

Compte tenu de l'omniprésence du procédé métathéâtral dans les différents courants théâtraux de la seconde moitié du XXème siècle, il n'est pas si surprenant de constater son usage répandu dans les mises en scène des compagnies institutionnelles spécialisées dans le théâtre de jeunesse sous le franquisme. Qu'il s'agisse du dévoilement de la régie ou de la mise en abyme d'une représentation au sein de la représentation, on retrouve ces deux procédés de façon récurrente dans les spectacles de Los Títeres et du TMI entre 1960 et 1977.

On se souvient du dévoilement de l'illusion théâtrale dans la mise en scène de *La noche de los cuentos fantásticos*, de Juan Cervera, par le TMI[983]. On peut ajouter à cet exemple celui de l'adaptation de *Pinocho* par la même compagnie en 1973. La pièce s'ouvre sur un dévoilement du travail de régie par l'intervention d'un technicien qui réprimande les personnages de Pepito et Toño en leur signalant qu'ils perturbent une répétition inscrite dans le cadre des « Festivales de España ». Référence directe au réel contexte de représentation du spectacle du TMI, lui-même intégré au « Festivales de España » de 1973. Ce clin d'œil introductif interroge l'illusion scénique sur le mode du jeu, mais sans toutefois relayer une posture réflexive sur le rôle du théâtre dans la société contemporaine. Au

[981] Pour une analyse exhaustivedu procédé métathéâtral dans le théâtre espagnol entre 1980 et 2010, nous renvoyons à la thèsede Pilar Jódar Peinado intitulée *Metateatro español : estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*, sous la direction d'Emilio de Miguel Martìnez, [en ligne :https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/128346/1/DLEH_J%c3%b3darPeinadoMP_Metateatroespa%c3%b1ol.pdf]

[982] José Sanchis Sinisterra, « Teatro en un baño turco », *Congrés lnternacional de Teatre a Catalunya* 1985. Actes. Barcelona, Institut del Teatre, volume IV, 1987, p.141.

[983] Voir supra, « Une notion dévoyée », p.231-236.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

contraire, il fait état d'une adhésion au théâtre dans sa manifestation la plus institutionnalisée, et dans laquelle l'improvisation et le manque de professionnalisme des deux personnages se trouvent évincés au profit d'un spectacle calibré.

À cette apparition sporadique du processus de création s'ajoute la mise en abyme déjà présente dans l'œuvre originale de Collodi à travers le théâtre de marionnettes dans lequel est engagé Pinocchio. Il est intéressant de noter que cette mise en abyme, presque anodine dans l'œuvre originale, est développée dans une adaptation antérieure à celle du TMI : celle de Carlos Suárez Radillo mise en scène par Los Títeres en 1960. Dans la scène réconciliatrice finale orchestrée par le personnage du roi, ce dernier prend la décision de nommer Mangefeu, le directeur du théâtre de marionnettes dans lequel avait été enrôlé Pinocchio par la force, directeur du théâtre royal « para que sus espectáculos despierten en mis súbditos el amor al hermoso arte del teatro »[984]. Cette décision illustre un désir de contrôle du théâtre de Mangefeu par son intégration dans un processus de diffusion théâtrale s'ajustant aux attentes du pouvoir royal. Comme dans la version du TMI, le théâtre dans le théâtre participe implicitement à la mise en valeur du théâtre institutionnalisé et civilisateur. Mangefeu, estampillé comme le méchant, est aussi l'incarnation de l'artiste émancipé échappant au contrôle étatique tout au long de l'œuvre. Or, la scène finale s'apparente bel et bien à une absolution de ses frasques antérieures par son intégration à la culture officielle du royaume fictionnel.

Dans *La pandilla va al teatro*, la thématique théâtrale est abordée de façon très transparente sous la forme d'un exposé dialogué sur l'histoire du théâtre. Cette démarche didactique, à peine dissimulée, se trouve redoublée lorsque les acteurs cherchent à inculquer au public le bon comportement du spectateur, notamment par une invitation à applaudir à la fin de la pièce (« Una cosa debéis aprender / para el final de cualquier funcion / una cosa sencilla de hacer / y que llega directa al corazon / todos debéis aplaudir / un aplauso es cortesìa / […] un aplauso es simpatìa / que demuestra educaciñn. »[985]). Cette incitation revêt un caractère moralisant et restrictif, puisque l'applaudissement n'est pas appréhendé comme forme d'expression spontanée et libre du public, mais comme un devoir de bonne conduite.

Alfredo Mañas attribue quant à lui une place de choix à la mise en abyme dans *La feria del come y calla* (Los Títeres, 1964) à travers la représentation de différentes formes spectaculaires au sein de la représentation : numéros de clowns, chants traditionnels,

[984] Carlos Suárez Radillo, *Las andanzas de Pinocho* (1960), livret conservé à l'AGA, boîte n°73/9341, dossier 232/60, p.68.
[985] Angel Fernández Montesinos, *La pandilla va al teatro*, op. cit., p.30.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

fanfares, corrida… La mise en abyme de la célébration folklorique est l'occasion d'une réflexion « méta-spectaculaire » touchant à l'utilité du divertissement populaire pour le maintien de la paix sociale. Face au maire qui, dépassé par l'engouement collectif, menace d'interdire les fêtes tauromachiques dans son village, les deux gardes civils appelés pour disperser le rassemblement le mettent en garde : « Señor alcalde / que si no hay toros / tampoco hay nadie / que cante y ría / porque en el pueblo / no habrá alegría »[986]. Une fois de plus, la dimension métathéâtrale s'ajuste parfaitement aux conceptions franquistes du divertissement théâtral et à son instrumentalisation par le pouvoir. Par ailleurs, la mise en abyme des défilés, des concerts, des numéros de cirques et des fêtes folkloriques fonctionne davantage comme un élément visant à susciter l'émerveillement que comme le support d'une réflexion critique sur les conventions théâtrales et spectaculaires de l'époque. Le modèle du théâtre dans le théâtre est repris au profit du spectacle dans le spectacle, qui a pour effet de redoubler la dimension spectaculaire afin d'en faire une alternative concrète au quotidien.

Cette brève analyse des procédés métathéâtraux mis en œuvre au sein du théâtre jeune public institutionnel nous montre à quel point la métathéâtralité n'implique pas nécessairement une posture critique vis-à-vis des modèles dramaturgiques dominants. Ici, au lieu de souligner la vacuité des conventions théâtrales et le rapport de connivence que peut entretenir cet art avec le pouvoir, la réflexion métathéâtrale devient à son tour un procédé routinier relayant les conceptions artistiques chères aux institutions franquistes (définition du « bon goût », apologie d'un théâtre civilisateur, encadrement politique de la création, passivité du public, esthétique de l'émerveillement et de l'évasion et le spectacle comme outil de pacification sociale).

Face à une pratique du théâtre dans le théâtre banalisée et révélant une adhésion au système théâtral dominant, les auteurs du corpus vont réinsérer une perspective critique dans leur usage des procédés métathéâtraux. Dans les textes étudiés, différentes variantes du dispositif scénique du théâtre dans le théâtre sont exploitées par les dramaturges. Celles-ci, dans leur forme, ne varient pas de celles mises en œuvre par le TMI et Los Tìteres. Ainsi retrouve-t-on le théâtre comme thématique structurante à travers le dévoilement comique du processus de création dans *Algo para contar en Navidad* (Jorge Díaz) et *Y va de cuentos* (Luisa Simón) ou à travers la mise en abyme de la représentation dans *La barraca de Jipijapa* (Jorge Díaz), *El hombre de las cien manos* (Luis Matilla). On l'a vu, *Algo para*

[986] Alfredo Mañas, *La feria del come y calla*, op. cit., tableau "Toros y caðas", p.5.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

contar en Navidad met en scène la préparation d'un spectacle où règnent l'improvisation et les querelles entre le metteur en scène, les techniciens et les acteurs. Les dialogues laissent clairement apparaître des rapports de domination entre les professionnels participant à la réalisation du spectacle. Comme dans *Y va de cuentos*, où le jeune Luis tient tête au metteur en scène l'exhortant d'arrêter sa présentation transgressive des contes, le théâtre dans le théâtre met ici au jour les mécanismes de domination au sein du processus de production théâtrale (hiérarchie, inégalités dans les conditions de travail). Dans les deux cas, la mise en abyme se trouve au service d'une remise en cause du pouvoir du metteur en scène sur les autres travailleurs.

La barraca de Jipijapa et *El hombre de las cien manos* mettent respectivement en scène une troupe de marionnettistes et une compagnie de mime ambulantes. Ces deux groupes d'artistes représentent sur scène des spectacles auxquels assistent les autres personnages. La mise en abyme pourrait paraître anodine si les troupes concernées n'étaient pas victimes d'une persécution de la part des autorités au sein de leurs univers fictionnels respectifs[987]. Dans *La barraca de Jipijapa*, les deux marionnettistes nous rappellent le compromis que représente la recherche de la libre expression artistique dans un monde où il ne fait pas bon sillonner les routes avec un théâtre ambulant (rappelons que Jorge Díaz jouait cette pièce avec sa troupe itinérante Los Trabalenguas). Que ce soit dans *La barraca de Jipijapa* ou *El hombre de las cien manos*, le discours métathéâtral se situe au niveau de la trajectoire d'un groupe d'artistes dans un premier niveau fictionnel où l'art indépendant est synonyme d'illégalité et de désordre social pour les autorités.

À ces quatre exemples du théâtre pris comme thématique centrale et élément structurant de la tension critique des pièces, il convient d'ajouter les nombreux cas plus ponctuels de mise en abyme ou de rupture de l'illusion théâtrale qui, même s'ils ne constituent pas le thème principal des pièces, introduisent une interrogation sur les mécanismes de représentation et le rôle du théâtre dans la société[988]. Quoique de façon plus furtive, ces ruptures intègrent le théâtre à la représentation et témoignent d'une attitude métacritique qui enrichit la pratique du théâtre jeune public d'une nouvelle autoréflexivité.

[987] Thématique que l'on retrouve dans *El circo ambulante*, pièce d'Iñigo Biosca, un des enfants ayant participé à l'expérience du « Ratón del Alba » de Carlos Aladro, voir supra, p.92, note 260.
[988] Plusieurs d'entre eux ont déjà été analysés au cours de ce travail, notamment dans les chapitres consacrés aux instances narratives, à la parabole antiautoritaire et à la transgression des contes de fées. Nous ne reviendrons pas sur ces exemples déjà abordés et développerons cette idée à partir d'autres cas tout aussi révélateurs de ce discours métacritique.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Dans *El circulito de tiza madrileño*, d'Alfonso Sastre, lorsqu'elle s'adresse au groupe d'enfants assis sur scène, la vendeuse de ballons apparaît à son tour comme un élément théâtral isolé du reste et devient l'objet du regard des autres acteurs situés sur la scène. Il y a bien théâtre dans le théâtre puisque le spectateur voit des comédiens en face d'un spectacle que lui-même regarde. À la différence de l'hommage aux célébrations folkloriques et populaires que l'on retrouve dans *La feria del come y calla* (Los Títeres, 1964), le redoublement de la théâtralité ne vise pas à susciter la ferveur et l'enchantement du public (l'auteur Alfredo Mañas utilisait le terme « asombro »), mais la prise de conscience du processus de communication théâtrale. Dans la pièce d'A. Sastre, la mise en abyme du spectateur enfantin se fait l'écho des questionnements de l'auteur sur l'espace théâtral et sur la place du théâtre dans la cité. On a vu qu'à la base de la conception du théâtre politique d'A. Sastre se trouve l'idée selon laquelle tout espace est théâtralisable, et en premier lieu l'espace public. L'importance de l'espace public est suggérée ici par la présence du personnage collectif incarné par « los niños del barrio ». Ces derniers ponctuent chaque scène par une chanson qui rappelle les *songs* brechtiens. Même si la représentation en extérieur n'est pas stipulée par les didascalies, l'aller-retour des « niños del barrio » entre leur posture d'acteurs et leur posture de spectateurs tend à gommer la frontière scène/salle. À travers ce personnage collectif, l'auteur cherche à recomposer une communauté de spectateurs à l'intérieur de l'espace dramatique. Ce n'est plus seulement la frontière entre la scène et la salle qui devient poreuse, mais la frontière même entre les notions d'espace dramatique et d'espace théâtral. Ainsi le terme « barrio » qualifiant l'origine des enfants dans les didascalies qui ouvrent la pièce peut-il faire référence aussi bien au quartier fictionnel (espace dramatique) qu'au quartier où a lieu la représentation (espace théâtral) puisqu'il est le lieu d'où provient la communauté de spectateurs.

On se souvient de la critique de la télévision comme instrument d'aliénation par la mise en abyme des jeunes téléspectateurs hébétés dans *El niño que tenía miedo*. À l'effet néfaste du divertissement télévisuel répond la mise en abyme théâtrale par laquelle les enfants spectateurs sont invités à monter sur les planches pour mettre en scène la victoire de la communauté sur don Macartón. La frontière entre acteurs et spectateurs est abolie et la pratique théâtrale, marquée ici par des jeux d'improvisation textuelle et corporelle, accompagne l'émancipation des enfants face au joug de l'adulte répresseur. Les personnages de l'univers fictionnel se transforment en metteurs en scène : ils dirigent les spectateurs/acteurs et agencent la fête finale. Le travail théâtral est non seulement dévoilé

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

aux spectateurs, mais ces derniers se retrouvent à l'intérieur même du processus de création. L'effet de délégation au sein de la communauté théâtrale est ainsi mis en évidence.

Dans *Cap cap pla…*, le dramaturge Alejandro Ballester fait une allusion ironique à la mode du théâtre dans le théâtre. On y voit le jeune Ignaci rejeter la proposition de son ami Trompa de monter une pièce de théâtre pour témoigner de ce qu'ils ont vécu. Ignaci le coupe dans son élan (« El teatre en el teatre. Això ja està vist »[989]) et replace l'action dramatique au centre de l'attention du spectateur. L'auteur renverse la tendance qui consiste à dénoncer les conventions théâtrales par la mise en abyme en dénonçant le caractère routinier et conventionnel de ce même procédé. Malgré l'expression d'une distance vis-à-vis de l'engouement métathéâtral, l'auteur s'adonne lui-même à un jeu de dévoilement du travail de mise en scène à travers l'intervention de Federico, qui incarne le classique procédé du personnage qui déborde de son statut fictionnel et se met à diriger les comédiens et agencer la représentation. Alors que le narrateur Lluis commence à se prendre au jeu des personnages qui s'enfoncent dans un dialogue de plus en plus absurde, Federico surgit des coulisses et l'empêche de continuer (« Surt Federic com una fera. Tapa la boca de Lluis »[990]). Il exhorte alors Lluis et tous les comédiens/personnages de reprendre le fil du texte dramatique et de respecter la caractérisation des personnages esquissée par l'auteur dramatique :

> FEDERIC.- Calleu! Calleu! Però què neules us esteu empatollant! Prou! Prou! Esteu guillats! Fa mitja hora que no heu dit ni un mot dels que hi ha escrits aquí! No dieu res de l'obra! Per fer-ho aixi no calia que aquell homenet escrigues l'obra! Em tornaré boig! Això es un desvari. Tu Albert i tu Just! Creia que podria confiar en vosaltres. Xell, Nel.la, Rosa, Vicky, Carme, Silvia, per favor! D'aquesta manera l'obra no té cap significat. Tornem-hi! I tu Lluis què fas aqui?

L'incursion du metteur en scène se fait sur un mode parodique et n'est pas sans rappeler l'attitude autoritaire des personnages homologues d'*Algo para contar en Navidad* et *Y va de cuentos*. Ici, la critique de la figure du metteur en scène intransigeant est accentuée par la réponse facétieusement hyperbolique d'Albert aux ordres de Federic : « ALBERT .- Si, herr direktor »[991]. La réflexion métathéâtrale aborde aussi la question de l'interdépendance entre le texte dramatique et la création scénique, sans toutefois que soit décelable la position de l'auteur dans le débat sur la subordination de l'un à l'autre. En effet, si la ridiculisation du metteur en scène et son intervention péremptoire en faveur du respect du texte peuvent

[989] Alejandro Ballester, *op. cit*., p.17.
[990] *Ibid*, p.12.
[991] *Ibid*.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

laisser présager une identification du spectateur à la défense de la liberté du travail scénique des comédiens, paradoxalement, le texte de la pièce ne laisse pas de place à l'improvisation et présente des indications scéniques et scénographiques précises. Par cette mise en abyme, c'est comme si l'auteur cherchait à questionner sa propre pratique et à confronter ses habitudes aux débats qui secouaient le monde théâtral d'alors.

Comme dans les autres exemples analysés, l'insertion du travail de répétition dans la pièce permet d'inclure une réflexion sur l'expérience de réception. Parfois, la référence à la particularité de l'énonciation théâtrale ne dépasse pas l'allusion comique visant à divertir le public, comme le révèle cet extrait du dialogue entre Perico et August au début de *La cançó de les balances* (« AUGUST .- Ja t'he dit que el públic no existeix / PERICO .- Doncs, aleshores, per què crides? Si estem sols, parla baix.[992] »). Toutefois, la récurrence de ce procédé au sein du corpus témoigne de l'importance du questionnement relatif à l'implication du public dans le spectacle, ne serait-ce que par une rupture de l'illusion théâtrale et des codes de la représentation plaçant le spectateur dans une posture plus active vis-à-vis du spectacle.

L'analyse des procédés métathéâtraux montre à quel point les pièces du corpus concourent à l'ébauche d'une réflexion sur la dramaturgie et son róle face aux pouvoir franquiste et à ses instances de légitimation culturelle et artistique. Mais cette problématique ne se limite pas à la mise en relief des problèmes inhérents au travail dramaturgique, à sa diffusion et à son rapport avec différentes formes de pouvoir. Sans oublier le théâtre comme source de questionnement, la métathéâtralité développée dans la majeure partie des pièces du corpus dépasse l'interrogation sur les formes théâtrales en elles-mêmes pour s'intéresser avant tout au pouvoir de transmission éthique qu'elles renferment. Autrement dit, le questionnement est autant « méta-éducatif » que métathéâtral. C'est ainsi que dans *El Gigante*, l'auteur s'interroge sur ce que l'adulte (auteur, metteur en scène ou éducateur) doit dévoiler ou non à l'enfant sur la réalité du monde, aussi violente soit-elle. Lorsqu'est envisagée l'idée de laisser l'enfant aller à la rencontre du géant, et donc de la vérité sur la vraie nature de ce personnage, les adultes s'insurgent contre une décision qui mettrait en péril l'univers protecteur dans lequel il a été maintenu depuis sa naissance et qui caractérise l'éducation conservatrice qui règne au village :

> COMERCIANTE .- ¡Llenaría su cerebro con sus perversas ideas!

[992] Josep Maria Carandell, *La cançó de les balances*, op. cit., p.2.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

BOTICARIO .- ¡Destrozaría su inocencia e intoxicaría sus hormonas!

MUJER .- ¡Intentaría convencerle que los niños no vienen de París!

ALCALDE .- ¡Me opongo enérgicamente a que un tierno infante, sin haber finalizado sus estudios, salga a ver un mundo tan terrible como el que hay ahí afuera![993]

À travers ces personnages d'adultes, l'auteur mène une réflexion sur la part de réalité et de violence qui doit être dévoilée à l'enfant spectateur. La caractérisation hyperbolique et la ridiculisation dont font l'objet ces quatre personnages tout au long de la pièce révèlent l'ironie de l'auteur vis-à-vis de leur indignation. On l'a vu, dans l'une de ses autres pièces, *Juguemos a las verdades*, l'auteur s'oppose à toutes les entraves liées aux valeurs de l'éducation franquiste et tourne en ridicule le discours surprotecteur des personnages. On retrouve dans les pièces de Luis Matilla une agitation des tabous liés à l'éducation sexuelle et à la violence sociale similaire à celle développée chez de nombreux auteurs du corpus.

Dans *La terra es belluga*, il est possible de déceler une métaphore du pouvoir du théâtre lorsque Galilée confie à sa fille avoir réussi à transformer son télescope en un instrument puissant, là où les autorités n'y voyaient qu'un jeu inoffensif. Dans cette même pièce, on peut aussi identifier une métaphore du procédé parabolique au théâtre dans la scène où Galilée décide d'écrire « Els dialegs de Galileo » dans la langue du peuple et sous une forme dialoguée afin de déjouer la censure inquisitoriale. Même s'il ne s'agit pas d'un procédé métathéâtral à proprement parler Ŕ dans la mesure où le théâtre n'est pas désigné explicitement Ŕ, la consonance entre la situation de Galilée face à l'Inquisition et celle des dramaturges du corpus sous le franquisme permet d'y voir une allusion au pouvoir subversif de l'écriture du détour.

L'analyse qui vient d'être menée sur la mise en abyme et ses significations dans plusieurs pièces du corpus me conduit à m'interroger sur les raisons de l'apparition d'une pratique métathéâtrale dont la fréquence et la profondeur autoréflexive s'avéraient inédites dans le champ du théâtre jeune public. Tadeuz Kowzan souligne le fait que le théâtre dans le théâtre était très employé au XVIIème siècle, époque à laquelle les auteurs assumaient souvent la fonction d'acteur et de directeur de troupe[994]. Il semble en effet naturel que des écrivains se tournent vers la thématique théâtrale lorsqu'ils sont en même temps acteurs ou metteurs en scène. Est-il étonnant de constater une recrudescence du théâtre dans le théâtre à une époque où cette triple fonction auteur-acteur-metteur en scène réapparaît avec force à la faveur du

[993] Luis Matilla, *El Gigante*, op. cit., p16.
[994]Tadeuz Kowzan, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *op.cit.,* p.166.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Teatro Independiente et de son attachement à la création scénique collective ? Notons d'ailleurs que les auteurs du corpus ayant fait l'usage le plus systématique et approfondi du procédé métathéâtral dans leurs pièces pour enfants sont Luis Matilla et Jorge Díaz. Ce constat est peu surprenant quand on sait que le premier a développé son travail d'acteur et dramaturge au sein du Teatro Independiente (Tábano) et que le second, davantage rattaché au Nuevo Teatro, cumulait les fonctions d'auteur, metteur en scène et acteur au sein de sa troupe Los Trabalenguas, avec laquelle collaboraient des artistes eux-mêmes issus du Teatro Independiente et coutumiers de la création collective, comme Pedro Meyer (Los Goliardos). À l'inverse, on ne retrouve pas de trace du procédé métathéâtral dans les pièces d'Antonio Ferres, Armando López Salinas, Jesús López Pacheco, tous les trois romanciers, et dont les pièces jeune public ne constituent que des incursions sporadiques dans le champ de l'écriture dramatique.

On peut aussi se demander pourquoi les dramaturges ont-ils pu ressentir ce besoin d'apporter une nouvelle complexité – par la diversification des niveaux de réalité représentée et la multiplication des plans de l'illusion scénique – à un théâtre qu'ils souhaitaient ludique et vecteur d'une transmission éthique relativement transparente. Une première réponse se trouve dans le constat que la réflexion métathéâtrale n'est pas exempte de toute dimension ludique, bien au contraire. Elle ne se limite pas au débat de spécialistes quant à la valeur des différentes tendances dramaturgiques, d'autant plus que l'auteur s'adressant au jeune public doit composer avec un récepteur ne se sentant ni concerné, ni apte à saisir l'enjeu de telles dissensions. Comme l'observe Nicolas Faure, « parce qu'il constitue un spectateur neuf pour le théâtre, parce qu'il porte un regard un peu décalé, le jeune spectateur incite peut-être les auteurs à questionner en même temps le théâtre, sans discours conceptuel nourri de référence »[995]. Le brouillage entre la fiction et la réalité, les passages où sont déjoués les codes de la représentation et dévoilés les artefacts scéniques relèvent d'une démarche plus légère visant à convoquer, à l'instar de la parabole, des facultés plus ludiques de questionnement personnel[996]. Autrement dit, la réflexion métathéâtrale ne sacrifie pas pour autant les plaisirs de l'identification divertissante. Au contraire, elle va jusqu'à s'en nourrir parfois.

[995] Nicolas Faure, *op. cit*., p.321.
[996] Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, op. cit., p.13.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

7.2.2. Pure distraction ou réflexion « métaludique »

L'engouement pour les procédés métathéâtraux au sein du théâtre jeune public montre à quel point ce pan de la création n'est pas resté à l'écart des évolutions qu'a connues le théâtre espagnol dans son ensemble dans les années 1960 et 1970. Ces procédés s'insèrent dans le mouvement de « re-théâtralisation » identifié par Óscar Cornago Bernal, et défini par Patrice Pavis comme une théâtralisation « qui ne cache pas son jeu et surenchérit sur les règles et les conventions du jeu, présente le spectacle dans sa seule réalité de fiction ludique »[997]. Ajoutons le fait que ce dévoilement des conventions revêt un caractère d'autant plus ludique qu'il place le spectateur dans une situation nouvelle de recherche et de découverte qui, comme le jeu, vise à « repousser les limites propres au champ concerné »[998]. Enfin, si l'on revient à l'importance du jeu dans le mouvement de re-théâtralisation au sein du théâtre espagnol de l'époque, force est de constater que la dimension ludique de la théâtralité apparaît de manière encore plus frappante dans le répertoire pour la jeunesse.

Comme cela a été souvent le cas au cours de ce travail, on peut de nouveau identifier une ligne de fracture entre les conceptions du jeu que révèlent les textes dramatiques des dramaturges du corpus et les recommandations des prescripteurs de l'AETIJ. Si les deux parties s'accordent sur l'idée que l'activité spectatorielle doit être appréhendée comme une pratique ludique déconnectée du travail scolaire, en revanche, elles divergent quant aux significations et aux visions du monde dont cette activité ludique est porteuse.

En 1973, dans une communication intitulée « Apsectos psicológicos del teatro », Federico Gñmez de Castro, psychologue membre de l'AETIJ, définissait le jeu comme une activité irrationnelle dégagée de toute forme d'idéologie et de culture :

> El juego atestigua de un modo brillante el carácter supralógico de nuestra situación en el cosmos. Es un mundo sometido a determinismo físico como resultado de fuerzas físicas[…] el juego es algo irracional […] es una actividad desinteresada. Las metas que sirve están fuera del ámbito de los intereses directamente materiales o de la satisfacción individual de las necesidades de la vida.[999]

Or, Susanna Millar a montré à quel point l'idée du jeu comme « comportement vide » détaché de toute rationalité semble hasardeuse, soulignant que le fait d'appeler un acte « jeu » n'est souvent qu'une simple confession d'ignorance quant à ses implications

[997] Patrice Pavis, *op. cit*., « Re-théâtralisation du théâtre », p.358.
[998] Christiane Page, « Du jeu comme acte au jeu comme discours », S. Le Pors et F. Heulot-Petit (dir.), *Le jeu dans les dramaturgies jeune public*, Cahiers Robinson, n°32, 2012, p.34.
[999] Federico Gómez de Castro, « Aspectos psicológicos del teatro », *Actas del III Congreso de la AETIJ,* op. cit., p.23.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

réelles[1000]. En effet, tout comportement, aussi inutile et inapproprié puisse-t-il paraître, possède des stimuli et des emplois spécifiques. La plus futile des distractions n'est-elle pas une forme de libération des contraintes liées à la répétitivité et la pénibilité du quotidien ? Par ailleurs, les théories de S. Millar disqualifient la posture essentialiste de F. Gómez de Castro dans la mesure où elle démontre l'influence des différences sociales, économiques et culturelles sur le jeu[1001].

C'est de visions comme celle de F. Gómez de Castro que dérivaient les préceptes artistiques et éducatifs de l'AETIJ dans le domaine des ateliers de jeu dramatique. Dans le cadre des activités périscolaires de la SF, les ateliers étaient basés essentiellement sur la dramatisation mimétique de « baladas, romances tradicionales, viejos cuentos que los niños aman, pequeñas piezas sin importancia »[1002]. Ces pratiques constituaient un support d'activité ludique contrôlée consistant en une imitation automatique – et non interprétative – des récits sources et s'opposant ainsi à l'expression d'une subjectivité rationnelle par le jeu. On retrouve cette automatisation de l'activité ludique, du côté de l'activité spectatorielle cette fois, dans certaines mises en scène de Los Títeres où les enfants spectateurs sont invités à participer en reproduisant mécaniquement des rythmes ou des sons dictés par les acteurs[1003].

C'est une fois de plus à Alfonso Sastre que l'on doit le développement théorique le plus poussé et la remise en cause la plus radicale des préceptes conservateurs en la matière. Pour lui, la force du jeu réside dans sa capacité à révéler des opinions qui ne pourraient pas être révélées dans une relation sérieuse et individuelle entre l'adulte (artiste, enseignant ou parent) et l'enfant. Selon lui, la dramatisation en ateliers collectifs doit garantir la spontanéité du corps, de la parole et de l'imagination de l'enfant, afin que soient exhibées les frustrations, les peurs et les désirs qui l'habitent. Dans le cadre du théâtre pour enfants, il exprime son rejet du jeu brut dépourvu de « proyecciones metalúdicas »[1004], qu'il associe au théâtre métaphysique de l'imagination pour l'imagination.

La posture d'Alfonso Sastre rejoint celle des mouvements d'éducation populaire et d'animation théâtrale européens[1005], et notamment celle de Gianni Rodari qui, dans sa

[1000] Susanna Millar, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux* (1968), Paris, Payot, 2002, p.37.
[1001] *Ibid*, p.239-282 (« L'influence des différences individuelles et sociales sur le jeu »).
[1002] María Nieves Sunyer, « El teatro para la infancia y la juventud en el mundo », *op. cit*., p.64.
[1003] Voir supra, p.87.
[1004] Alfonso Sastre, « El teatro y los niños (I) », *op. cit*., p.70.
[1005] Pour les exemples français et italien, nous renvoyons à la thèse de Sybille Lesourd intitulée *L'enfant protagoniste : Naissance, mouvances et paradoxes d'une figure clé du théâtre contemporain pour la jeunesse*

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Grammaire de l'imagination, rappelle que « le jeu n'est pas une simple reproduction d'impressions vécues, mais une réélaboration créatrice de celles-ci, un processus à travers lequel l'enfant combine les données de l'expérience pour construire une nouvelle réalité répondant à ses curiosités et à ses besoins »[1006]. Après la prise de conscience de la fonction du jeu dans le développement de l'individu – à la faveur des théories psychanalytiques et psychologiques depuis James Sully (*An Essay on Laughter*, 1902)[1007] jusqu'à Donald Winnicott (*Playing and reality*, 1971) –, de nombreux éducateurs, médiateurs et artistes approfondiront sa dimension émancipatrice et subversive dans la lignée des méthodes et objectifs de l'Éducation Nouvelle. Dans le champ du théâtre jeune public, on peut citer le travail du Théâtre de la Clairière en France, du Grips Theatre en Allemagne et du Teatro Gioco Vita en Italie, tous inspirés par le texte de Walter Benjamin « Pour un théâtre d'enfants prolétarien » (1931) et témoignant d'une tension entre création pour le jeune public et animation théâtrale auprès des enfants, l'un se nourrissant souvent de l'autre. En Espagne, il faudra attendre les années 1980 pour que soit développée une dimension ludique aux confins de la création et de l'animation théâtrales avec les spectacles de « teatro de animación » de Luis Matilla et Carlos Herans[1008]. Dans un ouvrage théorique de 1987, ce dernier évoquait l'artifice ludique utilisé par certains dramaturges dans leurs spectacles, dont il dénonçait le recours à un « truquismo pseudo-lúdico que no llega a tapar la falta de ideas y la carencia del más mínimo soporte teatral »[1009].

Si les auteurs du corpus, placés exclusivement dans le champ de l'écriture, ne témoignent pas de cette porosité entre création et animation théâtrales, ils renvoient néanmoins une vision du jeu à travers la représentation de l'activité ludique au sein de leurs pièces. Le fait d'aborder le motif du jeu constituerait un support de mise à niveau de l'auteur par rapport à l'enfant. Comme s'il tentait, par cette thématique, de se placer du point de vue du jeune spectateur. Parfois présents dès le titre (*Juguetes en la frontera, Historia de una muñeca abandonada, Juguemos a las verdades, Cuentos para armar entre todos*), l'espace et le temps du jeu occupent une place centrale et structurante dans la majeure partie des œuvres. Si cette thématique ne constitue pas une spécificité propre au corpus, en revanche, le rôle du

en France et en Italie (1959-2015), soutenue en février 2016 sous la direction d'Henriette Levillain à l'Université Paris IV.

[1006] Gianni Rodari, *op. cit*., p.182.

[1007] Voir Susanna Millar, *op. cit*., « Le jeu en tant qu'attitude », p.22.

[1008] Voir supra, p.114-115.

[1009] Carlos Herans, *Teatro de, por, para… los niños, 1ª Semanas Internacionales de Teatro para Niños*, Madrid, Acción Educativa, 1987, p.91.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

jeu dans les intrigues revêt une dimension originale qui s'écarte d'une attraction ludique devenue routinière dans le théâtre commercial et institutionnel de la même époque.

Le jeu est parfois utilisé comme un support de mise à distance comique des actions représentées. Dans *Cuentos para armar entre todos*, la scène de guerre est accompagnée de didascalies insistant sur le caractère burlesque et ludique de la mise en scène : « Muñoz va hacia los instrumentos de percusión. Los otros tres tocan trompetas imaginarias. Se inicia el juego de la guerra »[1010]. Un décalage s'instaure alors entre la solennité, la violence de l'événement belliqueux et la légèreté du jeu scénique. Malgré l'apparente insouciance liée au jeu, ce dernier est porteur de sens. Il en vient à se substituer à un possible discours ironique sur la guerre comme celui que l'on retrouve dans la bouche de Polidoro dans *La comedia de la guerra*[1011]. Le jeu, saisi comme point d'appui pour une dénonciation sociale et politique, apparaît aussi dans *Asamblea General*, où le motif central des masques, introduit par Gatina, est porteur de la critique de l'hypocrisie et de la vanité des personnages de la cour.

La pièce *Juguetes en la frontera* développe quant à elle la thématique du jeu à travers les jouets saisis à la frontière d'un pays imaginaire par une équipe de douaniers. On peut interpréter l'introduction de l'élément ludique par les jouets comme une volonté de susciter l'identification de l'enfant et de lui offrir une voie d'accès à la réflexion politique sur la liberté de circulation. Perçue comme une entrave au droit fondamental qu'est celui de jouer, l'attitude des douaniers fait du motif du jeu non plus une fin en soi, mais un acte qui prend son sens dans le caractère transgressif que lui prête le pouvoir coercitif (la situation frontalière renvoie d'ailleurs au sens premier de la *transgressio*). Derrière le soliloque du douanier séditieux cherchant à faire passer les jouets à l'insu de son supérieur, il est possible de discerner la parole de l'auteur sur le monde contemporain :

> CÁNDIDO .- Veo el mundo de los mayores como si fuera un juego. Pero es un juego triste. Yo mismo, con este uniforme, me veo como si no fuera verdad, como si fuera un carabinero de plomo.[1012]

Le discours du douanier Cándido reflète une réflexion en deux temps sur le jeu. D'une part, la métaphore du monde comme jeu pointe du doigt l'irresponsabilité des détenteurs de la violence légale dans la société adulte. Mais ce jeu de róle n'en est précisément pas un puisqu'il se base sur une situation dissymétrique où les règles ne sont pas les mêmes pour

[1010] Jorge Díaz, *Cuentos para armar entre todos,* op. cit., p.11.
[1011] Voir supra, p.304.
[1012] Jesús López Pacheco, *op. cit*., p.10.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

tout le monde : certains lancent les dés (le chef des douaniers) et d'autres s'exécutent en fonction du résultat (douanier Cándido). Au bout de la chaîne se trouve le corps social subissant des décisions arbitraires et cruelles (la communauté soumise au contrôle frontalier).

D'autre part, l'image du soldat de plomb symbolise une prise de recul soudaine dans l'esprit du douanier. La vision que Cándido a de lui-même comme « carabinero de plomo » évoque la force symbolique du jeu. Comme le masque, la figurine renvoie à l'idée du jouet saisi comme support d'une distanciation ludique de la réalité. Comme au théâtre, on sait que le jeu qui consiste à emprunter une identité autre peut aussi bien chercher à secouer qu'à légitimer un modèle social et sa justification idéologique. Le jeu peut avoir un rôle subversif ou conservateur selon les cas, « il est parfois lié à des règles, parfois il est très libre, […] le jeu peut bouleverser les pouvoirs établis, comme dans la parodie ou les carnavals, ou il peut être l'incarnation du pouvoir absolu et cruel »[1013]. En fonction de la construction fictionnelle qui les entoure, le jeu du gendarme et du voleur ou le jeu de la guerre peuvent déboucher sur des implications idéologiques opposées. Or, on voit ici à quel point la dimension tragique que Cándido associe à la figure du soldat de plomb, accentuée par le décalage avec la caractérisation parodique des « vrais » douaniers, sert une dénonciation de l'inanité du contrôle de la population et de la violence répressive.

Le jeu sert aussi d'élément déclencheur de la fiction, comme dans *Cristobicas y el payaso Carablanca* ou *El circulito de tiza madrileño*. Dans la première, c'est l'organisation d'un jeu collectif sur une place publique qui va déclencher le conflit dramatique entre le groupe de personnages et le garant de l'autorité légale, le « topo-guardián », souhaitant rétablir l'ordre dans l'espace public. Dans la seconde, la découverte d'une poupée abandonnée dans la rue et sa récupération par la jeune domestique va donner lieu au conflit entre cette dernière et Lolita, la propriétaire initiale de la poupée. Le jeu, qu'il soit individuel ou collectif, déborde souvent l'espace intime et entretient un rapport conflictuel avec les normes sociales dominantes. Il apparaît alors comme un espace de liberté acculé par toutes sortes de contraintes sociales, à l'image du jeune Miguelillo qui se résigne à travailler pour subsister aux besoins de sa mère, plutôt que de s'adonner aux distractions propres aux enfants de son âge :

> MIGUELILLO.- […] ¡Ya valgo para trabajar!

[1013] Richard Schechner, *Performance Studies : An Introduction*, Londres-New York, Routledge, 2002, cité dans Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications* 2013/1 (n°92), p.206.

MADRE .- […] Pero tú que eres muy pequeño. Más vale que un niño llame a gritos a los ciervos asustadizos que bajan al río o tire piedras al fondo del agua.[1014]

L'activité ludique se présente aussi comme lieu de la quête de liberté dans un monde sous surveillance et marqué par l'injustice sociale. Ceci transparaît clairement à travers la mise en abyme des spectacles de troupes de théâtre ambulant dans *La barraca de Jipijapa* et *El hombre de las cien manos*, dont la dimension humoristique et parodique renvoie à une conception ludique et festive du théâtre face à un pouvoir légal austère et coercitif. Ce dernier exemple nous confronte à la polysémie du mot « jeu », à la tension qu'il renferme entre l'activité ludique la plus futile et le jeu symbolique plus élaboré à l'origine du jeu théâtral. C'est pourquoi il est parfois délicat de discerner ce qui relève du pur ludisme (plaisir lié au défi sensorimoteur, à la dimension stratégique ou à l'émergence de situations insolites) de ce qui relève de la réflexion métathéâtrale. Car même le jeu théâtral ne se limite pas à sa dimension dramatique, il implique aussi un pratique ludique au sens large de « délivrance d'un excédent de vitalité »[1015].

Dans ces textes, on voit que le jeu n'est pas simplement associé au plaisir immédiat, il expose aussi un point de vue sur le réel. Si les auteurs ne s'expriment que très rarement de façon explicite sur le rôle du jeu, une réflexion métaludique apparaît néanmoins dès lors que la représentation du jeu implique des interrogations quant à son inscription dans le monde, c'est-à-dire qu'elle porte une réflexion sur la fonction du ludisme dans la transmission de valeurs, la formation d'un esprit critique ou encore la résistance non violente.

Dans certaines pièces, la présence du jeu ne se limite pas à l'aspect thématique, elle irrigue l'écriture jusqu'à faire apparaître une performativité qui s'inscrit pleinement dans le mouvement de rethéâtralisation que connaît le théâtre espagnol indépendant à la même époque. Comme l'a analysé Óscar Cornago Bernal, la dimension rituelle a constitué un modèle de référence pour le renouvellement de la dramaturgie en Espagne entre 1965 et 1975. Séparé en trois phases que sont la phase préliminaire (séparation d'un état originel), liminaire (transition) et postliminaire (transformation en un nouvel état)[1016], le rituel s'ajuste parfaitement à l'idée, chère aux auteurs du corpus, d'un théâtre conçu comme outil de changement social. Ce rapport est clairement mis en évidence par Barbara Drennan :

[1014] Antonio Ferres, *El torito negro*, op. cit., p.18.
[1015] Françoise Heulot-Petit et Sandrine Le Pors, « Introduction », *Cahiers Robinson*(*Le jeu dans les dramaturgies jeunes publics),* n°32, 2012, p.5.
[1016] Arnold Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1987.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> Le rituel tire parti des pouvoirs transformateurs inhérents à la représentation alors qu'il guide la collectivité à travers une phase liminale entre deux états de normalité. La transformation représentée est l'indice du rapport pratique entre théâtre et rituel. Par le biais de l'acte de communication sociale, le rituel Ŕ comme le théâtre Ŕ renferme le potentiel de changement social et personnel.[1017]

Au théâtre, la ritualisation revêt un caractère ludique dès lors qu'elle implique un jeu avec les normes de la représentation traditionnelle (abolition du quatrième mur, jeu de confusion entre fiction et réalité, désacralisation du processus de création…). Par ailleurs, l'influence du rituel se situe dans le caractère performatif de scènes où le spectateur est invité à accomplir un acte ou à exprimer ses idées et influer sur le cours du spectacle, aspect participatif qui accentue l'attrait ludique de la représentation. En d'autres termes, dans ce type de théâtre de participation, la valeur de divertissement prend le pas sur la valeur d'efficacité du rituel.

On retrouve cette dimension rituelle dans *El niño que tenía miedo*, dont la scène finale est marquée par l'invitation faite aux spectateurs à venir réaliser sur scène des jeux imitatifs (ridiculisation des personnages archétypique comme la sorcière et l'ogre) et créatifs (inventions de strophes rimées dans lesquelles le personnage de Macartón est humilié). Les deux comédiens adultes se transforment ici en assistants assurant la transmission des codes du rituel subversif. Si le rituel a en principe un róle de renforcement de l'ordre social[1018], il prend ici une dimension subversive puisque l'on y introduit de l'incontrólable et des éléments de dérision des normes sociales et esthétiques dominantes. La convocation des enfants spectateurs sur la scène a pour objectif de canaliser et purger l'angoisse collective suscitée par l'autorité de Macartñn et les spectres de l'ogre, de la sorcière et de l' « hombre del saco ». Le rituel constitue le seuil vers l'autonomie, le lieu du passage d'une intimidation à une insouciance retrouvée et soude ses participants contre une certaine tradition esthétique.

Le dramaturge ayant développé le plus systématiquement la dimension rituelle dans son théâtre jeune public est sans aucun doute Jorge Díaz, et ce dès le début des années soixante. Étroitement liée à l'activité ludique, l'improvisation des acteurs indiquée dans les didascalies s'accompagne toujours d'un appel à l'expression libre et spontanée des enfants spectateurs. Les censeurs avaient d'ailleurs pointé du doigt cette dimension, non sans émettre des réserves quant aux implications de ces jeux improvisés qui parsèment les pièces

[1017] Barbara Drennan, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », *L'annuaire théâtral*, n°12, automne 1992, p.43.
[1018] Ervin Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

de l'auteur, à l'image du père Artola qui appelait à la plus haute vigilance lors du contrôle de la répétition générale de *Pirueta y Voltereta* « para evitar que algunas escenas pudieran terminar mal »[1019].

Ces phases de jeu symbolique concluent le plus souvent les pièces afin de stimuler la construction de nouvelles représentations mentales par l'enfant à partir des problèmes soulevés par la représentation. C'est le cas dans *La ciudad que tenía la cara sucia* où les acteurs finissent par se mêler au public (« los niños suben al escenario o los actores bajan al patio de butacas »). Cette rencontre ludique fait tomber le quatrième mur et désacralise les codes de la représentation traditionnelle. Aussi disparates et inconséquents puissent-ils paraître, ces jeux entretiennent un lien étroit avec l'intrigue du spectacle puisqu'ils célèbrent la décision prise par le public de construire un parc en réaction à une urbanisation policée, obnubilée par le maintien de l'ordre et régie par les lois du marché. On retrouve une nouvelle fois la fonction subversive de l'activité ludique face à un pouvoir liberticide régnant sur l'espace public. Mais la représentation du jeu prend ici une autre dimension, elle déborde l'univers fictionnel par sa valeur performative : les enfants sont invités à rédiger une lettre adressée au maire de leur ville pour contester les politiques urbanistiques et revendiquer la préservation d'espaces de jeu.

Luis Matilla cherche lui aussi à bouleverser les habitudes spectatorielles lorsque, dans les didascalies de *El Gigante*, il suggère la possibilité de laisser les enfants spectateurs monter sur scène afin de « marchar sobre el pueblo » et d'aider les personnages du « Niño » et du « Gigante » partis affronter les autorités locales. L'auteur insiste bien sur le fait qu'il se contente d'évoquer une possibilité, de laisser une porte ouverte à l'intégration spontanée des enfants au jeu, et qu'à aucun moment les acteurs ne doivent pousser les enfants à monter sur scène. La participation doit être précédée d'un changement intérieur chez le spectateur. Pleinement conscient qu'il s'agit d'un jeu de róle, l'action de l'enfant reste déterminée par l'importance qu'il lui accorde dans la résolution du conflit dramatique. Le jeu célèbre ainsi le pouvoir du spectateur et, par voie de conséquence, le pouvoir du théâtre sur le réel. Car si nul pouvoir n'est donné au spectateur, il est fort à parier que le retentissement de l'œuvre dans le présent de la représentation en sera escamoté.

Dans les pièces analysées, qu'il soit simple thématique ou convocation rituelle de la communauté théâtrale, le jeu témoigne d'une volonté de dépasser les contingences et de

[1019]AGA, boîte 73/9810, enveloppe n°457/70.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

bouleverser les normes du monde moderne. Il est le plus souvent représenté comme le reflet d'aspirations et de besoins collectifs. Tout comme le rituel, et en nette opposition avec les postulats des prescripteurs franquistes en la matière, le jeu engage ici le corps et l'esprit dans son rapport au réel. L'anthropologue Victor Turner décrivait avec une grande clairvoyance les enjeux politiques et sociaux que cristallisent les différentes conceptions du jeu dans la société :

> Playfullness is a volatile, sometimes dangerously explosive essence, wich cultural institutions seek to bottle or contains in the vials of games of competition, chance and strenght, in mode of simulation such as theatre, and in controlled disorientation, from roller coaster to dervish dancing. […] Most definitions of play involve notions of disengagement, of free-wheeling, of being out of mesh with the serious « bread-and-butter », let alone « life-and-death » processes of production, social control, « getting and spending, and raising the next generation. […] Yet, although « spinning loose » as it were, the wheel of play reveals to us the possibility of changing our goals and, therefore, the restructuring of what our culture states to be reality.[1020]

Encore une fois, on voit à quel point l'opposition idéologique autour des implications de l'activité ludique dans la société rejoint l'opposition liée aux différentes visions du monde que porte l'art théâtral : pur divertissement encadré et routinisé ou lieu de questionnement autonome et en constant renouvellement sur l'état du monde et l'action politique des hommes. Dans le premier cas, l'encadrement et la routinisation du processus créatif Ŕ ludique ou artistique Ŕ accentue le caractère arbitraire de ses orientations esthétiques et idéologiques. Tandis que dans le second, le souci d'être toujours en prise avec le réel induit un questionnement et un renouvellement permanent de la dramaturgie en tant qu'outil de communication avec le public.

À cet égard, il est possible d'émettre certaines réserves vis-à-vis d'un procédé de théâtralité ludique que l'on observe dans les pièces du corpus. On décèle en effet la systématisation d'un procédé de pseudo-participation à travers la mise en scène des chansons qui concluent la presque totalité des pièces. Le caractère routinier de ces chansons se double de la ritualisation d'une réjouissance finale (scellant la plupart du temps la victoire du héros) à laquelle l'enfant ne semble avoir d'autre choix que d'adhérer. Si les enfants ne sont pas toujours conviés à entonner les chansons avec les acteurs, en revanche, ces chansons s'accompagnent le plus souvent d'une incitation à la reproduction mimétique de rythmes et d'actions dont la répétition systématique au fil des œuvres pourrait conduire à l'esquisse d'une poétique de la « fausse-participation ».

[1020] Victor Turner, « Body, brain and culture », *Zygon. Journal of religion and science*, volume 18, septembre 1983, p.233-234.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Il s'agit là d'un procédé qui témoigne du caractère transitionnel de ces écritures dramatiques à destination de l'enfance, entre prise de risque et persistance de pratiques assurant une adhésion facile du jeune public. Comme le signale Marie Bernanoce, la « théâtralité ludique est tellement inscrite dans le genre que l'on n'a pas manqué de pointer en quoi son omniprésence comporte aussi quelques risques amenant à construire ou réexploiter des procédés trop facilement humanistes »[1021]. Pour autant, la dérive qui vient d'être évoquée ne doit pas faire écran à la constante recherche et à la qualité d'une théâtralité ludique saisie par les dramaturges davantage comme outil pour dire le monde que comme outil de séduction infantilisante du jeune spectateur.

J'ai jusqu'alors abordé la place de l'action ludique dans les pièces à travers la représentation du jeu dans un rapport clivé avec le réel fictionnel, ainsi que par son rôle dans la convocation d'un rituel profane cristallisant la communion des désirs de changement partagés par le créateur et les spectateurs. Maintenant, cette analyse de l'« écriture du jeu » doit être complétée par l'étude du « jeu de l'écriture », tant le travail sur le langage (oralité, rythme, jeux de mots, déconstructions syntaxiques…) est présent dans les pièces étudiées. Car, comme l'énoncent Sandrine Le Pors et Françoise Heulot-Petit, « l'action de jouer avec les mots, les sons et les silences croise de manière singulière les problématiques liées à l'écriture du jeu»[1022].

7.2.3. Travail sur la langue et dilution du message : le langage en question

Si les œuvres étudiées ne sont pas un simple prétexte à l'exposition d'un discours auquel l'action dramatique serait subordonnée, c'est parce que l'art – aussi « utilitaire » soit-il – ne peut se contenter d'être un savoir[1023]. C'est d'ailleurs ce qui distingue la littérature des autres formes de discours sur le réel. Certes, les fictions théâtrales analysées sont « intentionnelles » et révèlent des points de vue sur l'histoire, la vie sociale et les comportements humains, mais elles n'ont pas la transparence du simple savoir. Les dramaturges du corpus exploitent la fonction poétique du langage par un travail spécifique

[1021] Marie Bernanoce, « La voix didascalique du jeu dans l'écriture théâtrale pour la jeunesse : portée esthétique et éthique », *Cahier Robinson,* n°32, 2012, p.94.
[1022] F. Heulot-Petit et S. Le Pors, *op. cit*., p.7.
[1023] Florence Quinche, « Apports de la littérature à l'éthique : des fonctions de communications à la théorie des mondes possibles », dans F. Quinche et A. Rodriguez (dir.), *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, op. cit., p.125-137.

sur la matérialité du texte, et non uniquement sur la fonction référentielle du langage. De même que le procédé métathéâtral désigne le théâtre comme construction fondée sur l'illusion, le langage poétique se désigne comme procédé artistique. Comme le décrit Florence Quinche, en brouillant le lien direct avec une réalité définie, « le jeu sur la matière verbale opacifie la relation de référence »[1024], ce qui permet paradoxalement d'élargir cette relation et de la porter à l'universel, condition de transmission d'une pensée éthique. L'analyse du travail spécifique sur la matérialité du texte montrera à quel point il contribue non seulement à brouiller la référentialité du langage, mais porte aussi une vision du monde en interrogeant le statut du langage.

Parmi les jeux de langage présents dans les textes du corpus, on observe de nombreux jeux sur les sonorités, comme les paronomases dans *El león engañado* (« Patria » et « Plata »[1025]) et *La barraca de Jipijapa* (« Harás de mérdico »[1026]) ou les néologismes et autres créations lexicales qui parsèment les pièces. Ainsi la reine d'*Alicia en el país de las maravillas* de Vicente Romero s'adresse-t-elle au valet par le terme « imbediota ». Eva Forest et Felicidad Orquín créent les personnages des « televisones », groupe d'enfants abêtis par la télévision. Plusieurs personnages se caractérisent par leurs problèmes d'élocution conduisant à des distorsions morphologiques. C'est le cas d'Augusto dans *El niño que tenía miedo* (« ya me están insultando otra vez, a mí que soy un ariscrotaca »[1027]), ou encore d'Amparo dans *La ciudad que tenía la cara sucia*:

> GUARDIA -. ¿Sabe usted lo que es un semáforo?
>
> AMPARO -. Pues el mesaforo es un huesito que tenemos en la rodilla.[1028]

L'abondance des jeux sur la matière verbale ne constitue pas une originalité de ce corpus vis-à-vis du reste de la littérature pour enfants. Bien au contraire, ce type de traitement de la langue a même pu être considéré comme un marqueur générique des œuvres adressées à ce lectorat. Utilisés abusivement dans certaines productions contemporaines comme un artifice visant à copier un langage imaginaire pseudo-enfantin, les jeux de mots et autres déformations morpho-syntaxiques peuvent parfois aboutir à une infantilisation du langage dès lors qu'ils contestent toute tentative d'interprétation. Pour autant, comme l'a analysé Nicolas Faure, lorsqu'ils émanent d'un travail rigoureux sur le signifiant, ces jeux peuvent

[1024] *Ibid*, p.129.
[1025] Pilar Enciso et Lauro Olmo, *El león engañado*, dans *Teatro infantil*, op. cit., p.16.
[1026] Jorge Díaz, *La barraca de Jipijapa*, op. cit., p.33.
[1027] Eva Forest et Felicidad Orquín, *El niño que tenía miedo*, op. cit., p.10.
[1028] Jorge Díaz, *La ciudad que tenía la cara sucia*, livret conservé à l'AGA, boîte n°73/10195, enveloppe 10/77, p.5

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

aussi conduire à un certain degré d'autonomie de la langue et amener le lecteur à s'interroger sur le statut du langage.[1029] Cette observation semble pouvoir être transposée au corpus qui m'intéresse.

En effet, à partir du nombre réduit d'exemples cités, on perçoit déjà l'enjeu lié au langage dans la critique des relations de pouvoir au sein des univers fictionnels (le jeu de mot entre « Patria » et « Plata », le néologisme « ariscrotaca », etc.). Plus largement, les jeux sur la matière verbale ne semblent pas constituer un simple artifice, mais plutôt un outil dont la force parodique et transgressive nourrit la portée critique déjà présente à travers la fonction référentielle du langage utilisé.

Bien souvent, les jeux sur les signifiants servent d'échappatoire à des personnages soumis à l'autorité parentale, professionnelle ou politique. C'est comme s'ils tentaient de se raccrocher au langage pour sauver leur imagination menacée par la force inhibitrice d'un contróle quotidien trop rationaliste. Un peu à la manière d'Amparo dans *La ciudad que tenía la cara sucia*, le douanier Cándido de *Juguetes en la frontera* est constamment rappelé à l'ordre par son supérieur. Lorsque ce dernier le réprimande violemment pour avoir rêvassé et laissé passer des bijoux volés, Cándido répond par la libre association poétique :

> CABO -. ¡En-posición-de-descanso, he dicho, no de tumbarse a la bartola! ¿Es esto disciplina?
>
> CARABINERO CÁNDIDO -. (*Incorporándose*) Perdone… *(Como embobado)* ¡Hombre, Disciplina!: también suena a nombre de niña, aunque menos. Disciplina, Aguamarina, Josefina… me gustan mucho los nombre que terminan en -ina-.
>
> CABO -. Carabinero Cándido, esta noche te vas a quedar tú solo abriendo los paquetes que han llegado. ¡Y da gracias que no te mando al calabozo![1030]

On retrouve une irrévérence similaire dans la pièce *Cristobica*… lorsque le garde-taupe passe en revue les personnages qu'il s'apprête à interroger et arrêter. À son ordre « ¡Siguiente! », le personnage du cocotier répond :

> COCOTERO -. *(Rabioso)* ¡Eres idiota, Topo Guardián No Sé Cuántos! Aquí nadie se llama SIGUIENTE.[1031]

Alors que depuis le début de la pièce l'auteure semblait faire un usage rebattu de jeux de mots et métaphores basés sur la retranscription d'une improvisation enfantine supposée,

[1029] Nicolas Faure, *op. cit*., p.289.
[1030] Jesús López Pacheco, *Juguetes en la frontera*, op. cit., p.6.
[1031] Concha Fernández-Luna, *Cristobicas*…, op. cit., p.17.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

pour le simple plaisir de l'imagination et l'effet comique à bon compte, ici le jeu suggère autre chose. C'est bien le jeu de mot qui sert de point de départ à la confrontation avec le garde. L'appropriation poétique du langage permet aux personnages dominés de tenir tête de manière frontale à la figure autoritaire.

Dans *El circulito de tiza…*, on assiste à une même opposition entre discours rationnel et création poétique par le contraste entre le langage poétique du vendeur de chiffons (personnage porteur de justice sociale) et le discours excessivement solennel du portier (défenseur des privilèges de la famille aristocrate). Cette confrontation des registres dépasse la simple fonction comique pour révéler les problèmes liés au statut et à l'utilisation du langage. En effet, alors que l'élan poétique semble être moteur dans la construction du sens du discours du chiffonnier et la résolution du conflit (« Para seguir, no me gusta / nada a mí rimar en "ea" / voy a cambiar a la "ia", / que me ayuda en mi tarea / Así pues, amigos míos, / os digo lo que decía: / esto yo lo soluciono / y se ha acabado la riña »), l'automatisme qui préside à l'élaboration du discours ridiculement solennel du portier dévoile le caractère conventionnel, trompeur et vide de certaines formes sociales du langage :

PORTERO -. Yo soy un hombre importante
Soy portero de la finca;
en situación de reserva,
pero con categoría
[…]
Declaro solemnemente
por mi honor y por mi vida
que he asistido al nacimiento
de la muñeca perdida.

La pièce catalane *La terra es belluga* renferme une réflexion sur les relations entre langage et pouvoir. Une des fables enchevêtrées qui composent cette pièce met en scène la persécution de Galilée par l'Inquisition et son jugement final. Face aux découvertes du scientifique, les savants mandatés par le Saint-Office font montre d'un obscurantisme sur lequel ironise le personnage de Galilée lui-même : « aquest afany per defensar les paraules intocables dels seus mestres de confitura, tot plegat no és res més que una comèdia que fan per amargar que son curts de gambals »[1032]. L'utilisation exclusive du latin par les savants, qui s'efforcent de légitimer par ce biais leur autorité, est mise à mal par la parodisation de leurs discours. En effet, leurs interventions, dans lesquelles ils enchaînent les locutions latines de façon décousue, confinent au non-sens et nient la fonction communicative du

[1032] Jordi Bordas, *La terra es belluga*, Barcelona, Edicions 62, p.47.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

langage, comme le signale Ludovic se plaignant de ne pouvoir les comprendre (« LUDOVIC .- Què diables diu, aquest home ? »). Elles ne sont qu'une forme arbitraire et vide de langage qui dévoile la crise de légitimité que traverse le pouvoir inquisitorial incarné par les savants.

Le poids du langage dans les mécanismes de contrôle social apparaît aussi dans *Cuentos para armar entre todos*. Dans le conte enchâssé reprenant la trame du *Flûtiste de Hamelin*, lorsque les villageois cherchent en vain à se débarrasser de l'invasion des souris (« ratón »), le gouverneur décide d'interdire le mot « souris » et propose une solution ubuesque :

> JULIO -. Propongo que se prohíba la palabra ratón
> AMPARO -. Que se diga "ping-pong".[1033]

La proposition du gouverneur pour lutter contre le fléau met en scène le recours au tabou pour faire face aux dysfonctionnements d'une société humaine donnée. Face à l'inefficacité de cette mesure, le pouvoir déploie un discours propagandiste destiné à rassurer la population sur la disparition des souris :

> MUÑOZ -. Ya se terminó la guerra, y somos los vencedores, que todo el pueblo lo sepa: ya no quedan roedores.
> LOS OTROS -. ¡Viva la paz que nos trajo el concejal![1034]

Qu'il se matérialise par l'interdiction d'un mot ou l'emploi institué de périphrases, le tabou recouvre généralement les pires accusations au sein des collectifs humains et vise à maintenir l'opprobre en nourrissant méconnaissance et amalgames. Cette façon qu'ont les représentants du pouvoir de régenter l'utilisation du langage dans les univers fictionnels (imposition de mots, de l'usage d'une langue, discours extrêmement normé, etc.) dévoile le poids de ce dernier dans les tentatives de légitimation de leur autorité.

Outre les discours grotesquement normés ou la volonté d'imposer des usages, certaines situations mettent en scène une utilisation de la langue marquée par une absence de contrôle – qu'il ne faut pas confondre avec une quelconque forme de liberté. Durant sa cavale, le soldat déserteur de *El sodado que escapó de la guerra* tombe sur une émission radiophonique qui annonce l'éclatement d'un conflit armé en utilisant un jargon technocratique gorgé d'euphémismes et d'ellipses ne correspondant pas à l'horizon de réception enfantin recherché :

[1033] Jorge Díaz, *Cuentos para armar entre todos*, livret conservé à l'AGA, boîte n°73/10136, dossier 562/75, p.10.
[1034] *Ibid*, p.12.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

> El brusco desplazamiento de las estructuras establecidas previamente, originada en la conyuntura estructural de la política de este meridiano se ve afectada sensiblemente por distintos contrapesos, atribuibles a causas muy diversificadas en el panorama socioeconómico de los días anteriores que ya eran sintomáticos de todo lo que está ocurriendo actualmente […] por otra parte todos los índices bolsísticos mundiales son alarmantes.[1035]

Le discours radiophonique dérape ensuite en délire verbal incompréhensible, fait de mots inventés dont la seule évocation référentielle réside dans leur sonorité pompeuse et clownesque (« Estrabidor urgatom fugurula tadurrusque mad utahu. Tamprino gulará astiborda, fadarición adsula matugul paf durica fur malleia gu. Hamala hamala burridona, alcú femicrando artibores »[1036]). Outre la référence à une actualité contemporaine floue (la guerre, la Bourse…), l'auteur déroule ici une salve de mots qui donne le vertige au soldat et vise aussi à déstabiliser le spectateur. Ici, l'opacité du langage utilisé sert l'assise d'un pouvoir qui réside dans la détention exclusive d'un savoir par les médias. Dans la même pièce, on retrouve une dénonciation similaire de la non-communication – qui va à l'encontre de la fonction première du langage – dans l'érudition absconse du discours du père cherchant à transmettre ses savoirs zoologiques à son fils : « Oso, vulgarización del término referido al vertebrado mamifero plantigrado URSUS que data del miocénico superior de Sivalik-beds, en las indias orientales, clasificado por Lydekker con la denominacio de Ursus Theobaldo »[1037]. C'est comme si le langage du père et l'autoritarisme avec lequel il impose son discours à son fils (« Calla hijo. Y aprende. Escucha a tu padre ») constituaient un contre-exemple du geste de transmission recherché par l'auteur.

Brouillages et amalgames sont aussi l'apanage des personnages de Mariquita (*El torito negro*) et du juge Pao (*El circulito de tiza…*). Habitante du village où résident Miguelillo et sa mère, Mariquita, figure de la commère, intervient au milieu de la pièce lorsque la mère reçoit Miguelillo de retour de sa mystérieuse excursion. Elle apparaît comme le relais du pouvoir spectral du comte, puisqu'à son arrivée les autres personnages se taisent par crainte de délations infondées. Elle met en garde la mère du jeune héros en lui faisant part des échos qu'elle a eus concernant les expéditions de Miguelillo :

> MARIQUITA -. […] Dicen que la gente dice que dicen (se inclina haciendo el movimiento de picoteo de la gallina), que dice la gente en el pueblo (va repitiendo el movimiento) […].

[1035] Vicente Romero, *El soldado que escapó de una guerra*, op. cit., p.5.
[1036] *Ibid*.
[1037] *Ibid*, p.14.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Outre l'image du « picoteo »[1038] relayée par les didascalies, le discours dévoile lui-même sa propre vacuité. L'accumulation des subordonnées imbriquées entre elles produit un effet comique de dilution à outrance de la source d'information. Ce jeu syntaxique vise à montrer que le principe de délation qu'incarne le personnage de Mariquita et sur lequel fonctionne le système répressif du comte se base sur la confusion, la rumeur et le mensonge, dans une claire métaphore des méthodes de surveillance franquiste.

On retrouve cette vacuité dans les discours de plusieurs personnages incarnant un pouvoir caricatural, comme la reine dans *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*. Alors qu'elle expose une énième loi arbitraire stipulant que, afin de mettre fin à la pollution, tous les mineurs du royaume doivent cesser leur activité et se mettre au service du bijoutier de la reine, elle ordonne à ses gardes « que aquel que se niegue, oponga o dificulte sea aplastado, hasta… hasta…que esté totalmente aplastado »[1039]. Les hésitations, ne conduisant qu'à une réitération tautologique de l'ordre, dévoilent l'impasse dans laquelle se trouve l'obsession de la reine à vouloir justifier constamment la répression et le maintien de l'ordre. Dans *El payaso Rascatripa*, il est possible d'interpréter le nom du propriétaire terrien « Don Etcétera » comme une critique similaire du pouvoir, liée à la vacuité de ses ordres et imprécations, tous aussi arbitraires et convulsifs les uns que les autres, entravant la formulation d'un discours apte à susciter l'attention de ses interlocuteurs.

Dans *El Generalito*, Jorge Díaz joue constamment avec les sonorités et concentre les différentes formes de jeux sur la matière verbale qui viennent d'être analysées. À la manière d'un capitaine Haddock, le personnage du général ne cesse de proférer des interjections injurieuses de son invention (« ¡Grasinfalópidos cónicos! ¡Miérfoles y Remiérfoles! »[1040]). Ces séquences onomatopéiques tendent à ridiculiser toute la haine et l'agressivité du personnage, allant parfois jusqu'à suggérer son animalisation (« ¡Escronch! ¡Guagh! ¡Recorchilón! ¡Forg, frog! ¡Grrrrrr! »). En outre, le général se plaît à utiliser un jargon lié au maintien de l'ordre et à l'obsession pour nommer et catégoriser les personnages considérés comme déviants :

GENERALITO -. ¡Detén el rebeldo subversivo,
facineroso
sedicioso,

[1038] En espagnol, outre « picorer », le terme « picotear » peut désigner métaphoriquement le fait de parler beaucoup et de choses sans intérêt. Par extension, il peut désigner le fait de créer des conflits à partir de futilités.
[1039] Jesús Campos, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, op. cit., p.7.
[1040] Jorge Díaz, El generalito, op. cit., p.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

peligroso![1041]

Ce discours parodiquement normé, dont le caractère automatisé est mis en relief par l'accumulation des termes, se retrouve disqualifié par la réponse du subordonné, qui renvoie un simple écho mettant en avant l'homéoptote : « MUERTISCAL -. Oso…, oso. »[1042]. En désignant le jeu sur la sonorité, il rompt l'illusion rhétorique et fait soudainement retomber l'emphase recherchée par le général. L'accent est mis sur la redondance et la vacuité d'un discours qui n'a pas l'effet escompté sur le récepteur, puisque ce dernier n'en retient que l'harmonie sonore alors qu'il est conçu par son émetteur comme l'expression d'un ordre.

Toujours dans le registre de la parole vide de sens et violemment convulsive, le phénomène d'écholalie analysée antérieurement[1043] – ou encore la répétition chorale et automatisée –, ne se contente pas de donner un certain relief rythmique et sonore aux dialogues, ces procédés sont aussi porteurs d'une dénonciation du caractère infondé de l'autorité légale dans les univers fictionnels.

Ainsi la transgression dépasse-t-elle la gratuité d'un simple ludisme verbal pour embrasser une dénonciation plus large des liens entre le langage et les mécanismes de domination. Les nombreux jeux, avec et sur la langue, menés par les auteurs renferment eux-aussi une portée autoréflexive, une forme de métalangage par lequel ils cherchent à mettre en lumière le rôle du théâtre dans la dénonciation du pouvoir symbolique du langage. On peut dès lors questionner l'affirmation de Nicolas Faure, selon qui le travail sur la langue des auteurs de théâtre jeunesse conduit à un certain degré d'autonomie de la langue et contribue à recentrer l'attention du spectateur sur l'intérieur du texte plutót que sur le message éthique qu'il délivre. S'il est vrai que ces jeux « affichent une simplicité et une spontanéité qui relativisent le poids du message »[1044], ils contribuent aussi à accentuer la dimension antiautoritaire des paraboles, dans la mesure où ils mettent en évidence les failles du langage, les moments où la communication échoue, mais aussi la capacité du langage à brouiller le réel lorsqu'il sert des intérêts particuliers. Autrement dit, à aucun moment les jeux *sur* et *avec* la langue ne soustraient les enfants à la possibilité d'émettre sérieusement un regard critique sur les problèmes évoqués, et notamment sur la « dérive totalitaire »[1045] que le langage porte en lui.

[1041] Jorge Díaz, *El Generalito*, op. cit., p.36.
[1042] *Ibid*.
[1043] Voir supra, p.292.
[1044] Nicolas Faure, *op. cit*., p.63.
[1045] Cynthia Fleury, *op. cit*., p.105.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Conclusion

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

À travers ce travail, j'ai tenté de dégager et d'analyser une certaine pratique de l'écriture théâtrale, en lien avec une conception particulière de l'enfance, dans un contexte marqué par la censure, la propagande mystifiante et l'autoritarisme aussi bien politique qu'éducatif. Partant d'une réflexion large sur les différentes conceptions du théâtre pour enfants, la première partie visait à resituer le contexte socioculturel, théâtral et le sentiment de l'enfance propres à la période étudiée afin de mieux saisir l'originalité du corpus et les bouleversements profonds qu'il impliquait. La deuxième partie a cherché à saisir la singularité de l'engagement des auteurs et le rôle de certains acteurs culturels et éditoriaux dans la diffusion et/ou le soutien apporté à leur audace créative. Enfin, dans le troisième volet de cette thèse, j'ai cherché à approfondir l'analyse littéraire et dramatique amorcée en deuxième partie afin de dégager les modalités d'imbrication entre démarche esthétique, éthique et politique dans la matérialité des textes.

Le développement de l'indice « méta » (théâtral, ludique ou linguistique) dans les pièces étudiées a constitué le principal moteur du décloisonnement du théâtre jeunesse vis-à-vis de la production théâtrale dans son ensemble. Il est possible de transposer au corpus théâtral étudié l'analyse de Nathalie Prince au sujet de la littérature jeunesse :

> Dans un tel jeu de la littérature avec elle-même, il y a peut-être enfin ce discours critique nécessaire à l'émergence d'une littérature authentique. […] la littérature de jeunesse se regarde elle-même, en quelque sorte, parce qu'elle se juge enfin digne. Elle s'envisage alors comme un "défi à la critique".[1046]

L'intérêt scientifique croissant porté au théâtre pour enfants en Espagne à partir de la fin des années 1970 doit lui aussi être mis en lien avec le renouvellement esthétique profond qu'il a connu. En jouant avec la tradition, les textes dramatiques sont non seulement devenus le lieu d'expérimentations dramaturgiques, mais aussi un espace de conflit et d'opposition avec l'esthétique lénifiante du théâtre franquiste et ses prescriptions sociales tacites.

J'ai été amené à penser la cohérence esthétique du corpus à travers l'affirmation d'une position singulière des auteurs dans les champs littéraire et théâtral, le champ étant pris ici dans son sens bourdieusien de lieu d'opposition entre des positions esthétiques plus ou moins dominantes/dominées et plus ou moins innovantes/conservatrices. C'est bien dans une confrontation avec les valeurs dominantes du monde contemporain que les auteurs ont puisé les sources de leur engagement dans le champ du théâtre jeune public. L'inquiétude créatrice qui découle de cette confrontation reste indissociable de la prise de risque inhérente à toute transgression esthétique et politique, ainsi qu'à la volonté de faire émerger une posture

[1046] Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, op. cit., p.67.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

auctoriale nouvelle, marquée par un effort de fusionner la conscientisation du jeune spectateur et la dimension ludique du théâtre. On retrouve cette prise de risque dans le bouleversement des conventions du théâtre jeune public et l'expérimentation de nouvelles voies (écriture de plateau chez Jorge Díaz, appel à la participation active du spectateur chez Luis Matilla, rupture de la linéarité chez Alfonso Sastre et Jordi Bordas), ou encore dans la propension de certains auteurs à s'extraire de leur propres habitudes d'écriture : on compte plusieurs romanciers s'étant adonnés de façon éphémère à l'écriture théâtrale (A. Ferres, A. López Salinas, J. López Pacheco, E. Forest, J. Bordas) et de nombreux dramaturges ne s'étant consacrés que passagèrement au jeune public (A. Sastre, L. Olmo, J-M Carandell, V. Romero, J. Melendres, R. Salvat). Si les démarches entreprises par certains éditeurs pour diffuser ce renouveau esthétique ont elles aussi comporté leur part d'audace, l'analyse du phénomène éditorial m'a conduit à nuancer l'apport de l'édition, dont le pragmatisme et les contingences commerciales ne doivent pas faire écran aux déterminations poétiques et auctoriales. Cette relative relégation de la question éditoriale ne peut toutefois nous dispenser de rappeler le rôle central de l'édition dans les évolutions liées à la matérialité de l'objet livre (qualité des illustrations, réflexions autour du support et des prolongements pédagogiques à donner aux pièces).

On peut affirmer que le contexte historique, entre une profonde frustration suscitée par l'impasse politique et un espoir de changement lié à certaines marques d'essoufflement du régime, a joué un rôle central dans la décision des auteurs d'écrire pour le jeune public. Malgré la relative atténuation de la propagande au profit d'un art du divertissement, le champ théâtral restait divisé entre un pôle artistique clairement inféodé au pouvoir politique et un pôle contestataire. Dans une telle situation, la question de l'engagement s'est avérée particulièrement opérante pour saisir la différence fondamentale entre les représentants de ces deux pôles au sein du théâtre jeune public : les premiers engageaient leur responsabilité vis-à-vis de l'enfance, tandis que les seconds l'engageaient vis-à-vis de l'État franquiste et du maintien de son hégémonie culturelle. L'hypothèse de cette opposition fondamentale se trouve confirmée par la lecture contrastive des rapports de la commission de censure théâtrale.

Les difficultés causées par la censure ont constitué un facteur d'unité révélateur de la démarche transgressive des artistes. Comme je l'ai montré en première partie, plus qu'un facteur propice à leur émergence, l'évolution de la censure et l'instrumentalisation de certaines œuvres par un pouvoir qui n'a cessé d'en contróler la diffusion a été le principal facteur de l'infortune critique qu'a connue le théâtre jeune public de ces auteurs. En dépit de

l'effort pour concilier leur engagement éthique avec l'établissement d'un pacte de lecture ludique et le maintien d'une forte exigence esthétique, ces auteurs se sont retrouvés impuissants face à une censure arbitraire et un théâtre institutionnel offrant du divertissement captivant à moindre frais créatif et à grand renfort de moyens scéniques. Face la plus visible du mécanisme de domination dans le champ théâtral, la censure ne doit pas masquer tous les dispositifs de légitimation plus insidieux mis en place par le pouvoir et ses relais dans les secteurs artistique et psycho-éducatif.

Si la censure franquiste, les orientations des programmateurs et le discours critique durant la Transition démocratique ont condamné plusieurs œuvres du corpus à l'oubli, il faut toutefois nuancer l'échec auquel on vient de faire référence. En effet, plusieurs pièces du corpus ont été mises en valeur postérieurement, soit par des mises en scènes remarquables, soit par des (ré)éditions au cours des années 2000. On peut mentionner les éditions récentes de *El torito negro* (2005), *El hombre de las cien manos* (2005), *El generalito* (2010), *Asamblea General* (2009), *La cançó de les balances* (2015), *El circulito de tiza madrileño* (2006), ou encore à la représentation de cette dernière pièce sur la scène du Centro Dramático Nacional en 1989, sous la direction de Lluis Pasqual, ainsi que les nombreuses mises en scène d'*Asamblea General* ou encore *El generalito* par des troupes contemporaines. Cette postérité semble contredire les discours ayant condamné un présumé manichéisme et une dimension idéologique jugée anachronique après la mort du dictateur, comme si toutes les formes de dominations sociales et politiques avaient disparues une fois la Transition démocratique amorcée. Au contraire, l'intérêt porté à ces textes par des éditeurs et metteurs en scène contemporains témoigne de la plasticité interprétative des paraboles qu'ils renferment et de la pluralité des lectures auxquelles ils peuvent donner lieu dans des contextes historiques différents.

La volonté de neutralisation des manifestations les plus transgressives du théâtre jeune public par le régime franquiste en démontre le caractère intrinsèquement politique. Mais l'enjeu politique apparaît aussi dans la reconnaissance, par les institutions culturelles et éducatives représentant la ligne du régime (SF et AETIJ), de l'utilité de cette pratique artistique dans la formation de la jeunesse, dans la constitution du bon goût du futur spectateur et le jugement moral du futur citoyen[1047]. Face à l'effort des institutions culturelles et des médiateurs franquistes pour maintenir le jeune spectateur dans les

[1047] Enjeu politique qui n'a pas disparu après la mort du dictateur. Il s'est vu au contraire exacerbé pendant la Transition, et il ressurgit encore aujourd'hui, comme en témoigne l'arrestation de deux marionnettistes lors d'une représentation au carnaval de Madrid en 2016 sur la base de dénonciations de parents et les manifestations (aussi bien de soutien que de réprobation) qui s'en sont suivies.

habitudes spectatorielles inhérentes au théâtre de divertissement sous le franquisme, les auteurs ont replacé au centre de leur démarche la transmission d'un regard critique sur la réalité. Au fil des pièces du corpus se dessine une poétique de la transmission dont l'enjeu consiste à dépasser la dichotomie entre distanciation critique et identification du jeune spectateur, dans une veine clairement brechtienne. Le concept de poétique doit être entendu ici davantage comme l'opportunité qu'il offre pour cerner une nouvelle forme de transgression éthico-esthétique que comme un outil de catégorisation taxonomique. Enfin, loin de constituer un obstacle à la théâtralité, les textes dramatiques analysés apparaissent comme la condition d'une stratégie de rupture et de transgression théâtrale naissant dans, et depuis, le texte.

La position occupée par les auteurs dans les champs social, politique, théâtral et littéraire se reflète dans les énoncés dramatiques, mais aussi au niveau de la double énonciation, dans l'affirmation non dissimulée de la vision subjective que porte l'instance auctoriale sur la réalité sociale. L'étude des textes montre à quel point l'esthétique des pièces du corpus s'apparente à un reflet en négatif des normes portées par les prescripteurs proches du régime. Aussi bien du point de vue thématique que des dispositifs dramaturgiques, les auteurs s'opposent à une pratique hégémonique du théâtre jeune public sous le franquisme, l'hégémonie étant entendue ici comme « un canon de règles et d'impositions légitimantes et, socialement, comme un instrument de contrôle, comme une vaste synergie de pouvoirs, de contraintes, de moyens d'exclusion, liés à des arbitraires formels et thématiques »[1048]. On identifie ce geste transgressif dans la remise en cause (théorique pour certains, et pratique pour d'autre) de l'espace théâtral clos, dans la recherche d'une participation authentique du jeune spectateur, dans le jeu du théâtre avec lui-même et dans la démystification des récits traditionnels impliquant une socialisation conservatrice de l'enfance.

Malgré une dimension ludique exacerbée qui peut parfois en dissimuler le caractère contestataire, l'ensemble des pièces analysées s'attaque de front à la socialisation culturelle sur laquelle reposait la survie de la société franquiste. Ayant conscience du fait que toute société inégalitaire et autoritariste perdure et résiste au changement grâce aux illusions sur lesquelles ses discours de légitimation sont fondés, les auteurs ont ressenti la nécessité de démystifier les représentations sociales de l'imaginaire franquiste. Faire tomber ces illusions passait par l'affirmation d'une imbrication entre réalité, imagination créatrice et idéologie,

[1048] Marc Angenot, *loc. cit*., p.87.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

ainsi que par la révélation de l'opposition ontologique entre un théâtre de la fuite intellectuelle et un théâtre de la pensée.

En dépit de cette profonde opposition, le théâtre institutionnel et les œuvres du corpus partagent un certain nombre de traits esthétiques communs : utilisation de personnages « préfixés » ou d'animaux anthropomorphes, influence de la tradition orale et du conte de fées, ancrage spatio-temporel oscillant entre univers fantastiques et référents réalistes historiquement localisés, ainsi qu'une esthétique foisonnante marquée par l'exagération et le recours aux procédés métathéâtraux. Il s'avère parfois d'autant plus compliqué de discerner ces esthétiques antagoniques que le théâtre institutionnel s'est lui aussi emparé des rapports de force entre dominants et dominés comme matériau dramatique. Toutefois, ce qui distingue nettement les deux corpus, c'est la philosophie de la résignation qui sous-tend la résolution des conflits dramatiques chez l'un, et le mécanisme de renversement de la norme qui opère chez l'autre. Les auteurs du corpus se sont aussi démarqués par leur refus d'adhérer au neutralisme esthète revendiqué par l'AETIJ, le SF et Los Tìteres, ainsi que par leur volonté de développer une critique intellectuellement rigoureuse de la réalité dysphorique dans laquelle les enfants espagnols, et eux-mêmes, se voyaient plongés.

Cette rigueur intellectuelle trouve son expression la plus visible dans la dimension parabolique des pièces et dans l'effort mené pour présenter l'altérité comme conditionnée par les rapports sociaux depuis une perspective matérialiste. Même dans les pièces dont le titre incite à une focalisation sur un personnage « préfixé » (*Blancanieves…, Alicia…, Guillem Tell, El niño que tenía miedo, El payaso Rascatripa, Pirueta y Voltereta…*), le spectateur est incité à une lecture parabolique par le discours sur le pouvoir qui y est développé. Les personnages, par des jeux de décalages et d'ironie à l'égard des normes sociales et esthétiques, dépassent la simplicité archétypale et le manichéisme qui lui serait afférent. Ce sont les conditions d'existence matérielle des personnages qui déterminent les situations dramatiques. Autrement dit, la rigueur intellectuelle tient au fait que, malgré l'affirmation de la subjectivité auctoriale, il n'y a pas d'instrumentalisation du réel dans la construction dramatique. Au contraire, on observe « un cheminement du concret vers l'abstrait et le concret ne donne jamais le sentiment d'être là pour confirmer une pensée préalable »[1049].

[1049] Georges Banu, « Autour de *La parabole ou l'enfance du théâtre*. Table ronde », *Revue d'études théâtrales, La paraboles ou le théâtre qui pense, Registres n°7*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, décembre 2002, p.7.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Si l'esthétique des pièces du corpus peut paraître obsolète lorsqu'on les regarde depuis nos référents actuels, c'est parce qu'elles composent avec certains des motifs séculaires d'une littérature de jeunesse éculée, mais ce afin de les déconstruire et d'en montrer les enjeux éducatifs et sociétaux. Cette déconstruction a sans doute constitué un travail préalable nécessaire à l'abandon, depuis les années 2000, de motifs et procédés lénifiants ayant longtemps été considérés comme indissociables d'une adresse à l'enfance. Si les tabous politiques et intimes volent aujourd'hui en éclat à la faveur d'une représentation de la violence et du tragique dans le théâtre pour enfants, on retrouve les germes de cette évolution radicale dans les pièces et les incursions théoriques des dramaturges étudiés.

Les réflexions autour de la posture adoptée par le dramaturge à l'égard du jeune spectateur ont structuré mon travail. Posée de façon schématique, la question peut se résumer ainsi : l'auteur se positionne-t-il en surplomb ou au même niveau que son lecteur/spectateur ? J'ai tenté de montrer que les dramaturges étudiés, par leur volonté de conscientisation du jeune spectateur, n'ont pas été épargnés par la tentation de se poser en guide, dans une démarche confinant parfois au didactisme, avec sa part d'enseignement moral. Mais l'enjeu, pour tout théâtre, ne consiste-t-il pas justement à composer avec une dimension morale qu'il ne peut éviter : si elle se refuse à donner des jugements moraux, explicitement ou subrepticement, l'œuvre n'est-elle pas nécessairement morale dès lors qu'elle transforme le spectateur dans son rapport au monde et dans son expérience de l'altérité ?

Pour conclure sur cette question, il est possible d'affirmer qu'avec ce corpus se dessine un changement radical dans la posture des dramaturges vis-à-vis de l'enfance. S'il est des cas où la contestation de l'ordre établi peut se laisser interpréter comme une forme de surplomb didactique, on peut se demander si les auteurs ne renversent finalement pas en profondeur le geste du théâtre jeune public : il ne s'agit plus tant d'appréhender l'enfant comme un futur adulte, mais plutôt de tirer parti de l'enfance pour changer les adultes et leur modèle de société.

Expliquer ce changement implique de revenir sur la notion d'innocence radicale, définie par Edward Bond comme « la certitude qu'éprouve la psyché d'avoir le droit de vivre, tout comme de n'être pas responsable de la souffrance qu'elle découvre dans le monde »[1050]. Loin d'engendrer résignation et désengagement face à la réalité du monde, cette innocence permet de juger la société et de s'insurger contre un fonctionnement perçu comme naturel

[1050] Edward Bond, *op. cit*., p.16.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

par l'adulte résigné. Or, l'enjeu qu'affronte toute société dans l'imposition et la reproduction de ses valeurs repose précisément sur la perversion de cette innocence, perversion qu'elle garantit en persuadant l'enfant que ce que lui enseigne la société est juste et qu'il est responsable des fautes qu'il commet. Si l'enfant accepte d'être jugé à travers le prisme des valeurs de la société qui lui préexiste, alors l'autorité – qu'elle soit parentale ou politique – est légitimée.

L'innocence radicale est donc nécessaire au regard critique de l'enfant, à son refus d'accepter le jugement d'une société dont il est libre de rejeter les valeurs. La tâche que les auteurs du corpus se sont assignés a consisté précisément à rappeler à l'enfant son droit à l'innocence. En s'opposant à la corruption définitive de l'innocence radicale par l'éducation franquiste, les dramaturges posent les conditions d'une émancipation de l'enfant spectateur, rendue possible par un regard distancié sur le monde qui l'entoure.

Comme le souligne Isabel Tejerina Lobo[1051], la critique politique et sociale dans le théâtre pour enfants des années 1960-70 disparaît progressivement avec l'avènement de la démocratie, et ce au profit de thématiques dont les messages se trouvent basés précisément sur une corruption de l'innocence radicale. Une fois achevée la Transition démocratique, le problème social qui éveille sans doute le plus d'intérêt parmi les dramaturges s'adressant aux enfants est l'écologie, plus précisément la lutte contre la dégradation de l'environnement, la pollution des villes et la disparition des espèces animales. En témoignent les nombreuses œuvres sur ces thématiques publiées dans la période post-transitionnelle : *Historia de una cereza* de Miguel Pacheco Vidal (1985), *Gran guardabosque Gran* de Fernando Almena (1984), *Esperando a Mambrú* de José González Torices (1986), *El último bosque* de Mª Pilar Romero (1989). Or, hormis *El baile de las ballenas* et *El bosque fantástico* de Luis Matilla (1984), ces pièces oublient toute perspective matérialiste et dialectique dans leur critique des dérives écologiques et invitent les jeunes à endosser la responsabilité de problèmes créés par les adultes et à les corriger par des actes isolés visant à adoucir le réel.

Quoiqu'idéologiquement plus radicaux, les messages que sous-tendent les textes du corpus s'avèrent moins transparents et localisés que ceux qui viennent d'être mentionnés. Les pièces analysées ne cherchent pas à offrir des règles de comportement, elles aspirent à transmettre une grille de lecture du monde, à réveiller un désir chez l'enfant de trouver les réels responsables des souffrances qu'il est ou sera amené à constater. À la différence d'un

[1051] Isabel Tejerina Lobo, « Panorama histórico del teatro infantil en castellano », *Teatro infantil. Do texto á representación*, Blanca-Ana Roig Rechou (coord.), Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 2007, p. 57-86.

théâtre didactique et infantilisant qui, encore aujourd'hui, s'efforce d'offrir des manuels de vivre-ensemble, les pièces se limitent à suggérer des clés de décryptage de la société que l'enfant sera libre de transposer à son environnement social plus ou moins immédiat. Si les textes du corpus affichent eux-aussi une foi optimiste dans la capacité des enfants à faire évoluer la société, en revanche, ils cherchent davantage à transmettre une attitude d'insubordination qu'à adopter une démarche de responsabilisation didactisante. Il faut à cet égard relever l'ambigüité que renferment les pièces antiautoritaires des années 1960-70 : elles prônent l'irrévérence envers toute forme d'injonction, mais enjoignent elles-mêmes à la désobéissance. Mais n'est-ce pas là un paradoxe auquel se confronte tout théâtre se voulant politiquement et socialement émancipateur ?

Tout au long de ce travail, j'ai tenté de faire émerger les liens que ces auteurs tissent entre enfance et histoire. L'enfant Ŕ qu'il soit personnage ou récepteur Ŕ apparaît au fil des œuvres comme un moteur de création et de libération d'une puissance subversive. Comme chez le philosophe Giorgio Agamben, il y a une tentative d'identifier ce qui, dans l'innocence et la spontanéité qui caractérisent l'enfance, peut constituer un remède aux multiples formes de dominations. En cela, les auteurs étudiés s'opposent à la démarche qui, par une esthétique lénifiante du plaisir immédiat, conduit à un resserrement égocentré sur l'équilibre psychologique du jeune spectateur. À l'inverse, les dramaturges étudiés tentent d'extraire la force politique Ŕ au sens large Ŕ d'une enfance dont l'innocence radicale garantirait un potentiel d'émancipation vis-à-vis de tout pouvoir souverain et de toute morale écrasante. On retrouve d'ailleurs chez Giorgio Agamben des échos de la pensée d'Edward Bond sur la puissance politique de l'innocence radicale, lorsque ce premier essaye d'imaginer un enfant « si peu spécialisé et tellement tout puissant qu'il se retournerait de tout destin spécifique et de tout milieu déterminé, pour se tenir uniquement à sa propre immaturité et à sa propre ignorance »[1052].

Au sein du corpus, même lorsque les personnages sont des adultes, ils témoignent d'une innocence et d'une spontanéité enfantine, qui se traduit aussi par la légèreté comique et l'influence des formes populaires (conte, théâtre ambulant, théâtre de marionnettes, mime, etc.). Dans l'imaginaire lié à l'enfance développé par les auteurs, on retrouve une insouciance renvoyant à la fonction carnavalesque de satire et de profanation du pouvoir. L'espace-temps de la fiction et, par contagion, celui de la représentation, incarne un moment

[1052] Giorgio Agamben, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, collection « Détroits », p.83.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

de suspension du pouvoir par la défense de l'immanence et de l'innocence carnavalesque de l'enfance. La « puissance destituante »[1053], théorisée par Giorgio Agamben, s'avère particulièrement opérante pour rendre compte du mouvement qui habite les structures dramatiques analysées. En effet, la lutte menée par les personnages afin de rendre l'autorité inopérante ne débouche pas sur l'avènement d'un nouveau droit. Il n'y a pas de constitution d'un nouvel ordre des choses, mais simplement un élan de destitution, de liberté irrépressible, par un dérèglement joyeux et enfantin des valeurs dominantes. En ce sens, il est possible d'affirmer que les fins sont « ouvertes », et ce malgré le caractère conclusif de la victoire des dominés.

Le geste d'écriture des auteurs du corpus, dans la mesure où il s'éloigne de tout discours psychologisant au profit d'une reconsidération politique de l'enfance, renferme des implications épistémologiques profondes. L'approche que j'ai adoptée trouve sa justification dans la nature du corpus, et non dans un parti pris axiologique préalable à son analyse. Si je faisais déjà l'hypothèse de l'impossibilité de la neutralité axiologique, c'est avant tout la volonté de pénétrer des subjectivités auctoriales dissidentes qui m'a invité à écarter le théâtre jeune public d'une lecture trop liée à la psychologie de l'enfant pour en déceler l'intensité conceptuelle, collective et politique. Car l'approche psychologique, basée sur l'équilibre et le développement psychique de l'enfant, ne paraît pas apte à rendre compte des enjeux esthétiques et éthiques du corpus. Dans la mesure où l'approche développementale vise à juger et amender des pratiques artistiques en fonction de leur adéquation aux besoins de l'enfant dans une perspective d'intégration aux normes et valeurs de la société adulte[1054], elle ne peut parvenir à saisir avec justesse les enjeux posés par des textes visant à transgresser les attentes d'une société constituée et à ouvrir l'enfant sur des modes de pensée et d'appréhension divergents.

La notion d'engagement, même si elle a été confrontée à chaque auteur de façon spécifique et mise à l'épreuve de la singularité esthétique de chaque texte, m'a amené à penser la cohérence éthico-esthétique du corpus en termes de dynamique collective. Il s'agit là d'une étape préalable à l'identification d'une poétique commune échappant à des critères

[1053] Giorgio Agamben, *L'usage des corps. Homo Sacer, IV, 2*, Paris, Seuil, « L'ordre philosophique », p.359-379.

[1054] Je renvoie aux démarches psychologiques et psychanalytiques qui, à l'instar de celle développée par Bruno Bettelheim et abondamment reprise depuis la fin des années 1970, ont tendance à imposer une interprétation de la littérature dans le but de l'adapter à des théories préalables du développement de l'enfant. La référence à la démarche psychologisante se réfère ici exclusivement à l'interprétation par des adultes spécialistes de textes écrits par des adultes, et non aux expériences d'ateliers dramatiques ou d'ateliers d'écriture qui partent de l'expression des subjectivités enfantines et de leurs rapports dialectiques avec l'environnement social.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

parfois trop intuitifs. Toutefois, il faut être conscient que l'homogénéité idéologique et esthétique du corpus a tendance à se détourner d'une prise en compte de l'inquiétude individuelle et psychologique qui prédispose chaque auteur à produire une œuvre singulière.

Par ailleurs, compte tenu de la distance temporelle qui sépare ce travail de thèse de la production des œuvres, le maniement des concepts issus de la théorie de la réception se voit condamné à un inévitable degré d'abstraction, que seule une approche phénoménologique pourrait pallier. Si les angles sociologique, anthropologique et historique m'ont permis d'effleurer cette démarche, elle reste extrêmement lacunaire[1055], et je ne peux que me faire le relais des observations énoncées par Guillaume Bridet :

> Ces contradictions multiples, suscitées par le souci de considérer l'engendrement de la singularité et de la nouveauté dans un schéma général dominé par les mécanismes sociaux de la reproduction, sont le fait d'une théorie à laquelle il manque […] une théorie de l'intériorité psychique permettant de comprendre les processus internes par lesquels un individu (créateur ou spectateur) s'approprie subjectivement la réalité.[1056]

Comme prolongement à ce travail, on pourrait envisager une démarche qui puisse offrir une appréhension de l'objet d'étude basée sur l'analyse empirique des interactions entre subjectivités créatrices et subjectivités réceptrices dans l'acte de communication théâtrale. Si l'impossible rencontre avec le jeune public à laquelle ont été condamnés ces dramaturges dans le contexte de production de leurs œuvres rend irréalisable l'entreprise phénoménologique, celle-ci pourrait être envisagée à partir de mises en scène récentes, d'ateliers de jeu dramatique et de lectures collectives. La richesse de ces prolongements résiderait dans leur complémentarité avec la perspective littéraire et sociocritique adoptée dans ce travail. L'écart entre le contexte d'écriture et le contexte de réception par l'enfance actuelle se verrait pallié par une plus grande circulation entre la structure des textes et l'univers mental du spectateur ou du lecteur. Cette approche Ŕ mêlant dramaturgie, pédagogie et anthropologie Ŕ permettrait de mettre à l'épreuve du réel la plasticité interprétative que renferment ces pièces, ainsi que l'idée d'une réceptibilité d'un théâtre politique pour enfants.

[1055] Comme le souligne Emmanuel Le Vagueresse au sujet de la réception des romans de J. Goytisolo sous Franco, la portée très limitée d'une œuvre (ou sa non-réception) dévoile l'impasse à laquelle est condamnée, dans le cas précis de son étude, l'ambition sociologique de la théorie de la réception. De façon plus générale, le paradoxe réside dans le fait que, lorsqu'on parle « d'effet esthétique », on le fait en tant que « littéraire », et non en tant que « phénoménologue », en essayant de se glisser, par empathie, dans l'esprit d'un lecteur type, propre à son époque et à son contexte socio-historique : Emmanuel Le Vagueresse, « Lire en Espagne sous Franco : l'heure du lecteur », *op. cit.,* p.232.

[1056] Guillaume Bridet, « De quelques dérèglements dans *Les Règles de l'art* », *Les Temps Modernes*, vol. 618, n°2, 2002, p.134.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Bibliographie

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Corpus Primaire

Différentes versions citées

Les exemplaires issus des archives de la censure (AGA) ne sont cités que lorsque la version éditée diffère de la version initialement présentée à la commission de censure, où lorsque l'œuvre est restée inédite (en raison d'une interdiction censoriale ou autre).

BENET I JORNET, Jordi, *Supertot*, Barcelona, Edicions 62, 1982.

BALLESTER, Alexandre, *Cap cap pla, cap cap del repla* (1972), livret inédit conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/9912, dossier n°31/72.

BORDAS, Jordi, *La terra es belluga* (1969), livret conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/9697, dossier n°39/69.

BORDAS, Jordi, *La terra es belluga*, Barcelona, Edicions 62, 1970.

CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes* (1978), livret conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/10244, dossier n°566/78.

CAMPOS GARCÍA, Jesús, *Blancanieves y los siete enanitos gigantes*, version électronique disponible en ligne, [URL : http://www.cervantesvirtual.com/obra/blancanieves-y-los-siete-enanitos-gigantes--0/].

CARANDELL, Josep María, *La canço de les balances* (1974), livret inédit conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/10074, n°89/74.

DÍAZ, Antonio, *Alicia en el palacio de las maravillas* (1971), livret inédit conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/9892, dossier n°576/71.

DIAZ, Jorge, *Pirueta y Voltereta* (1970), livret inédit conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/9810, dossier n° 457/70.

DIAZ, Jorge, *El payaso Rascatripa* (1973), livret inédit conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/10144, dossier n°755/75.

DÍAZ, Jorge, *Algo para contar en Navidad* (1973), livret conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/10065, dossier n° 624/73.

DÍAZ, Jorge, *Algo para contar en Navidad*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1974.

DIAZ, Jorge, *La barraca de Jipijapa* (1974), livret inédit conservé à l'AGA, (3) 46 - 73/10093, dossier n°460/74.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

DÍAZ, Jorge, *Cuentos para armar entre todos* (1975), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/10136, dossier n°562/75.

DÍAZ, Jorge, *Serapio y Yerbabuena*, Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1976.

DÍAZ, Jorge, *La ciudad que tenía la cara sucia* (1977), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/10195, dossier n°10/77.

DÍAZ, Jorge, *El generalito* (1977), livret conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/10222 , dossier n°755/75.

ENCISO, Pilar, OLMO, Lauro, *El raterillo* (1960), *Primer Acto*, n°71, 1966, p.32-39.

ENCISO, Pilar, OLMO, Lauro, *Asamblea general* (1960), *Primer Acto*, n°71, 1966, p.39-45.

ENCISO, Pilar, OLMO, Lauro, *Asamblea general,* AGA(3) 46 - 73/9572, enveloppe n°328/66.

ENCISO, Pilar, OLMO, Lauro, *El león enamorado* (1960), dans *Teatro Infantil*, Madrid, Escelicer, 1969.

ENCISO, Pilar, OLMO, Lauro, *El león engañado* (1960), dans *Teatro Infantil*, Madrid, Escelicer, 1969.

ENCISO, Pilar, OLMO, Lauro, *La maquinita que no quería pitar* (1960), dans *Teatro Infantil*, Madrid, Escelicer, 1969.

FERNÁNDEZ-LUNA, Concepción, *Cristobicas y el payaso Carablanca*, Madrid, Anaya, 1967.

FERRES, Antonio, *El torito negro*, Madrid, Anaya, 1964.

FERRES, Antonio, *El torito negro*, Madrid, Gadir, 2005.

GENER « TISNER », Avelí Artis, *La presó de Lleida* (1972), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9912, dossier n°31/72.

GONZALEZ LORENZO, Xúlio, *A benfadada historia do coitado Bamboliñas*, A Coruña, Ediciós de Castro, 1982.

GONZALEZ LORENZO, Xulio, *A benfadada historia do coitado Bamboliñas,* livret conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/10223, dossier n°29/78.

LÓPEZ PACHECO, Jesús, *Juguetes en la frontera*, Madrid, Anaya, 1965.

LÓPEZ SALINAS, Armando, *El pincel mágico*, Madrid, Anaya, 1965.

MATILLA, Luis, *El hombre de las cien manos* (1967), Madrid, Escuelas profesionales Sagrado Corazón, 1973.

MATILLA, Luis, *El gigante* (1968), livret conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/10224, dossier n°48/78.

MATILLA, Luis, *El gigante* (1968), Barcelona, Ediciones Don Bosco, 1984.

MATILLA, Luis, *Juguemos a las verdades* (1978), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 Ŕ 73/10208, dossier n°348/77.

MUÑIZ, Carlos, *El rey malo*, publié dans *Primer Acto*, n°29, décembre 1961, p.36-39.

NEL.LO, Francesc, *Guillem Tell* (1969), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9640, dossier n°67/68.

NEL.LO, Francesc, *La comedia de la guerra* (1968), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9888, dossier n°548/71.

ORQUÍN, Felicidad, et FOREST, Eva, *El niño que tenía miedo*, Madrid, Anaya, 1964.

ROMERO, Vicente, *El soldado que se escapó de una guerra* (1970), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9804, dossier n°415/70.

ROMERO, Vicente, *Alicia en el país de las maravillas* (1971), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9882, dossier n°506/71.

ROMEU, Xavier, *Alicia en terra das maravelles* (1969), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9693, dossier n°10/69.

SALVAING, François, et MELENDRES, Jaume, *El gran Claus i el petit Claus* (1972), livret inédit conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9959, dossier n°423/69.

SASTRE, Alfonso, *El circulito de tiza madrileño*, n°64, 1965, p.43-44.

SASTRE, Alfonso, *Historia de una muñeca abandonada*, Madrid, Anaya, 1964.

SASTRE, Alfonso, *El circulito de tiza madrileño*, dans *Muñeca 88*, Hondarribia, Hiru, 1988.

SASTRE, Alfonso, *El circulito de tiza madrileño*, dans *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru, 2001.

SASTRE, Alfonso, *El circulito de tiza madrileño*, AGA (3) 46 - 73/9590, dossier n°112/67.
AGA (3) 50 - 21/15032, dossier n°1053/64.
AGA (3) 46 - 73/10162, dossier n°938/76.

SASTRE, Alfonso, *El petit cercle de guix* (version en catalan de *El circulito de tiza madrileño*), livret inédit conservé à l'‟AGA (3) 46 - 73/09630, dossier n°390/67.

SIMÓN, Luisa, *Y va de cuentos*, n°96, 1968, p.20-31.

SIMÓN, Luisa, *Y va de cuentos*, livret conservé à l'‟AGA, (3) 46 - 73/9738, dossier n°367/69.

Corpus secondaire

Autres pièces de théâtre jeune public issues de la période étudiée

ALADRO, Carlos, *El Ratón del Alba. Antología de teatro infantil,* Madrid, Editora Nacional, 1976.

AUZ, Víctor, *El lápiz mágico*, Madrid, Doncel, 1966.

BARRIE, James Matthew, *Peter Pan* (adapté et représenté par Los Títeres, 1963), livret conservé à l'ˮAGA, 73/9432, dossier n°55/63.

BAUM, Lyman Franck, *El mago de Oz* (adapté par Martín Fernández Iniesta et représenté par Los Títeres, 1961), livret fourni par le metteur en scène Ángel Fernández Montesinos.

BUENO, Germán, *La isla de los sueños posibles* (Los Títeres, 1970), livret fourni par le metteur en scène Ángel Fernández Montesinos.

CAROLL, Lewis, *Alicia en el país de las maravillas* (adapté par Carmen Heyman et représenté par le TMI, 1973), livret conservé à l'ˮAGA, 73/10017, dossier n°141/73.

CASTRO, Juan Antonio, *El infante Arnaldos* (TMI, 1968), Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, « Bambalinas », 1972.

CERVERA, Juan, *La noche de los cuentos fantásticos* (TMI, 1972), publié dans *Teatro para niños*, Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, « Bambalinas », 1973.

COLLODI, Carlo, *Las andanzas de Pinocho* (version de Los Títeres, 1960), livret conservé à l'ˮAGA, 73/9341, dossier n°232/60.

COLLODI, Carlo, *Pinocho* (versión du TMI, 1973), livret conservé à l'ˮAGA, 73/10032, dossier n°292/73.

CONDE, Carmen, *A la estrella por la cometa*, Madrid, Doncel « La ballena alegre », 1961.

LEÓN, Felipe, *El Juglarón* (versión du TMI, 1969), livret conservé à l'ˮAGA, 73/9604, dossier n°208/67.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y Yo* (adapté par José Hierro et représenté par Los Títeres, 1973), livret fourni par le metteur en scène Ángel Fernández Montesinos.

LAGUNA Y ALBARES, Emili, *La Pandilla va al teatro* (Los Títeres, 1971), livret conservé à l'ˮAGA, 73/9892, dossier n°574/71.

MACHADO, Clara María, *Pluft el fantasmita* (TMI, 1967), Barcelona, Ediciones Don Bosco, « Edebé Teatro », 1981.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

MAÑAS, Alfredo, *La feria del come y calla* (Los Tìteres, 1964), livret conservé à l‟AGA, 73/10065, dossier n°624/73.

STEVENSON, Robert Louis, *La isla del tesoro* (adapté par Aurora MATEOS et représenté par Los Títeres), Barcelona, Ediciones Don Bosco, « Edebé Teatro », 1984.

MATILLA, Luis et HERANS, Carlos, *Teatro para armar y desarmar*, Madrid, Espasa-Calpe, «Austral Juvenil », 1985.

MENOTTI, Gian Carlo, *Amhal y los reyes magos* (adapté par Alberto BLANCAFORT et représenté par Los Títeres, 1962), livret conservé à la BNE, éditeur non spécifié, 1963.

MUÑIZ, Carlos, *El guiñol de don Julito*, Madrid, Doncel, « La ballena alegre », 1961.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine (de), *El pequeño príncipe* (adapté par José HIERRO et mis ens cène par Los Tìteres, 1965), livret conservé à l‟AGA, 73/9522, n°225/65.

SOLER, Carola, DÍAZ-PLAJA, Aurora, MATEOS, Aurora, BRAVO-VILLASANTE, Carmen, VILLADEFRANCOS, Marisa et DE LAIGLESIA, Juan Antonio, *Teatro Infantil*, Madrid, Sección Femenina, 1960.

STRINDBERG, August, *El viaje de Pedro el afortunado* (TMI, 1971), Madrid, Escuelas Profesionales Sagrado Corazón, « Bambalinas », 1972.

VALLE-INCLAN, Ramón (del), *La farsa de la cabeza del dragón* (Los Títeres, 1962), livret conservé à l‟AGA, 73/09419, dossier n°286/62.

Articles d‟auteurs des corpus primaire et secondaire publiés dans des revues spécialisées

ALADRO, Carlos, « El ratón del alba », *Primer Acto*, n°71, año 1965, p.26.

ALADRO, Carlos, « El teatro de Íñigo Bisoca », *Primer Acto*, n°97, junio 1968, p.9-15.

AÚZ, Víctor, « Me gustaría hacer un teatro más crítico Ŕ Entrevista con David Ladra », *Primer Acto*, n°88, 1967, p.12-19.

CAMPOS GARCÍA, Jesús, « Las reglas del juego », *Puertas del drama (Revista de la Asociación de Autores de Teatro)*, n°14, primavera 2003, p.3.

CARANDELL, Josep María, « El teatro infantil en España », *Primer Acto*, n°71, año 1965, p.15-23.

CARANDELL, Josep María, « *Un home es un home*, de Bertolt Brecht », *Primer Acto*, n°128, 1971, p.6-7.

DÍAZ, Jorge, « Teatro infantil, teatro a secas », *Cuadernos de pedagogía*, n°48, décembre 1978, p.48-51.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel, « Seis montajes », *Primer Acto*, n°71, 1965, p.46-49.

GUIRAU, Antonio, « Hacia una comprensión del teatro infantil », *Primer Acto*, n°96, año 1968, págs. 14-17.

LÓPEZ PACHECO, Jesús, « En torno a *Los tres hermanos huérfanos* », *Primer Acto*, n°97, junio 1968, p.34.

MATILLA, Luis, « Unas desordenadas notas », *Primer acto*, n°123-124, 1970, p.73-74.

MATILLA, Luis, et López Mozo, Jerónimo, « Parece cosa de brujas », *Primer Acto*, n°165, 1974, p.23-43.

MATILLA, Luis, « Teatro infantil: la larga historia de una frustración », *Cuadernos de pedagogía*, n°10 (suplemento), 1978, p.26-29.

MATILLA, Luis, « El teatro infantil en la encrucijada », *Cuadernos de pedagogía*, n°10 (suplemento), 1978, p.34-38.

MATILLA, Luis, « La política del desprecio », *Pipirijaina*, n°11, 1979, p.2-5.

MATILLA, Luis, « Teatro para niños. Reflexiones de un autor », *Revista de la Asociación de Autores de Teatro,* Primavera 2003, p.4-9.

MUÑIZ, Carlos, « El teatro y los niños », *Primer Acto*, n°29 et 30, déc 1961- janv 1962, p.30-36.

OLMO, Lauro, « Teatro español, teatro popular », *Primer Acto*, n°41, 1963, p.20-21.

OLMO, Lauro, « ¡Y Pum! », *Primer Acto*, n°71, 1965, p.31.

ROMERO, Vicente, « Entrevista con Jérôme Savary », *Primer Acto*, n°159-160, 1973, p.63.

SASTRE, Alfonso, « El arte como construcción », *Acento cultural*, n°2, décembre 1958, p.64.

SASTRE, Alfonso, « Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht », *Primer Acto,* n°13, 1960, p.11-16.

SASTRE, Alfonso, « Teatro didáctico », *Primer Acto*, n°13, 1960, p.37.

SASTRE, Alfonso, « ¿Cómo era Bertolt Brecht? », *Primer Acto*, n°46, 1963, p.16-18.

SASTRE, Alfonso, « Del ensayo. Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia », *Primer Acto,* n°61, 1965, p.4-5.

SASTRE, Alfonso, « Alrededor de *El círculo de tiza*, de Brecht », *Primer Acto*, n°64, 1965, p.29-30.

SASTRE, Alfonso, « ¿Y un teatro salvaje? », *Primer Acto*, n°123-124, 1970, p.15.

SIMÓN, Luisa, « A manera de introducción », *Primer Acto*, n°96, 1968, p.18-19.

Communications issues des congrès nationaux de l'"AETIJ

1ER CONGRÈS – BARCELONA – 1967
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/obra/i-congreso-nacional-de-teatro-para-la-infancia-y-la-juventud-barcelona-1967/]

ARGEMÍ FONTANET, Juan, « Momento actual del teatro infantil y juvenil en España ».

AYMERICH, Carmen, « La expresión y el teatro infantil ».

CASALI, Renzo, « El teatro infantil como medio para la formación activa del individuo ».

GARRIGA ROCA, Martín, « Proyección psicológica del teatro para la infancia y la juventud ».

GRANADOS GARÍN, Carlos, « El teatro infantil y juvenil en relación con los instrumentos de comunicación social».

REYES, Amparo, « La educación teatral del niño, única garantía para conseguir el público que un buen teatro requiere ».

SUNYER, María Nieves, « El teatro para la infancia y la juventud en el mundo ».

SASTRE, Felisa, « Los Títeres, Teatro Nacional de Juventudes ».

2ÈME CONGRÈS – PALMA DE MALLORCA – 1969
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/obra/ii-congreso-nacional-de-teatro-para-la-infancia-y-la-juventud-palma-de-mallorca-1969/]

ALBERT, Esteve, « Condiciones indispensables para abrir un cauce eficaz ».

ALBERT, Esteve, « La edificación en el amor como respuesta a la violencia ».

ASÍS (DE), María Dolores, « Los clásicos en un teatro para adolescentes ».

CARRAT, Raoul, « El comportamiento del preadolescente y el teatro (joven de 13-16 años) ».

DÍAZ-PLAJA, Aurora, « Formas prácticas para promocionar un teatro infantil ».

ROBLES PIQUER, Carlos, « Acto de apertura ».

SIERRA GIL, Juan, « La actualidad en el teatro para la infancia y la juventud ».

VALCARCE BURGOS, Consuelo, « Reflexiones sobre la violencia y el teatro para la infancia y la juventud ».

3ÈME CONGRÈS – SANTA CRUZ DE TENERIFE – 1971
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/obra/iii-congreso-nacional-de-teatro-para-la-infancia-y-la-juventud-santa-cruz-de-tenerife-29-de-abril-al-5-de-mayo-de-1971/]

MONLEÓN, José, « Repertorio actual ».

ULLOA, Alejandro, « La actualidad de los clásicos ».

VALCARCE BURGOS, Consuelo, « Un teatro para adolescentes: su aspecto pedagógico ».

4ÈME CONGRÈS – MADRID – 1973
[http://www.cervantesvirtual.com/portales/assitej/obra/iv-congreso-nacional-de-teatro-para-la-infancia-y-la-juventud-madrid-1973/]

AYMERICH, Carmen, « Teatro y comunicación ».

BUSTILLO, Basillo, « Teatro para adolescentes ».

MARTÍNEZ VELASCO, Julio, « Mis últimas experiencias sobre el teatro de títeres ».

Hémérographie (critiques théâtrales dans la presse généraliste)

A.L., « *La pandilla va al teatro*, en el teatro María Guerrero », *ABC*, 14/12/1971, p.78-79.

ANONYME, « Heidi, por la Compañía de Teatro Municipal Infantil de Madrid », ABC, edición de Andalucía 29/08/1976, p.33.

CASTRO, Cristóbal (de), « La dignificación escénica. Teatro Nacional de Falange. Orígenes, propósitos, realización», *Arriba*, 22/05/1939, p.8.

LABORDA, Ángel, « *El Juglarón* como homenaje », *ABC*, 13/04/1978, p.55

LAIGLESIA, Álvaro (de), « No al existencialismo », *La Codorniz*, n°309, 12/06/1947.

LLOVET, Enrique, « Estreno de *El pequeño príncipe* en el teatro María Guerrero », *ABC*, 10/12/1965.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, « *El pájaro azul*, de Maeterlinck, en versión para niños », *ABC*, 29/11/1967, p.109.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, « Teatro Municipal Infantil: estreno de *El Juglarón* en el Español », *ABC*, 26/10/1969, p.73.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, « Comedia musical para niños: *La isla de los sueños posibles* », *ABC*, 09/02/1971, p.73-74.

MONLEÓN, José, « La censura del señor alcalde », *Triunfo*, n°790, 12/03/1976, p.75.

POVEDA, María Dolores, « Teatro infantil y juvenil », *Arriba*, Madrid, 10/03/1973.

Bibliographie critique

Philosophie, anthropologie, sociologie, histoire.

AGAMBEN, Giorgio, *L'usage des corps. Homo Sacer, IV, 2*, Paris, Seuil, collection « L'ordre philosophique », 2015.

AGAMBEN, Giorgio, *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, collection « Détroits », 1998.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*. *Dépérissement de l'expérience et origine de l'Histoire*, Paris, Payot, 1989.

ANDRÉ-BAZZANA, Bénédicte, *Mitos y mentiras de la Transición*, Barcelone, El Viejo Topo, 2006.

ARENDT, Hannah, *L'Humaine condition*, Paris, Gallimard, collection « Quarto », 2012.

ARIES, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

BACELLS, Albert, *Historia contemporánea de Cataluña*, Barcelona, Edhasa, 1983.

BALANDIER, George, *Sens et puissance*, Paris, PUF, 1971.

BOND, Edward, *Commentaire sur les « Pièces de guerre » et le paradoxe de la paix*, Paris, l'Arche, 1994.

BOUAMAMA, Saïd, « Ethnicisation et production idéologique d'un bouc émissaire », dans NORDMANN, Charlotte, (dir.), *Le foulard islamique en questions*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p.37-44.

BOUILLET, Alain, « Du sens à la sensibilité : quelle éducation ? », *Cahiers pédagogiques*, n°374, mai 1999, [en ligne : http://www.cahiers-pedagogiques.com/Des-sens-a-la-sensibilite-quelle-education].

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre, « Vous avez dit „populaire" ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°46, mars 1983, p.98-105.

BOURDIEU, Pierre, « La jeunesse n'est qu'un mot », entretien avec Anne-Marie METAILIE publié dans *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p.143-154.

BUSER, Pierre, *L'inconscient aux milles visages*, Paris, Odile Jacob, 2005.

CERTEAU, Michel (de), *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

CERTEAU, Michel (de), *L'invention du quotidien. 2 : Habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard, 1994.

CHAVEL, Solange, « L'imagination en morale dans la philosophie contemporaine de langue anglaise », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, tome 36, n°4, 2011, p.543-562.

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de minuits, collection « Critique », 1980.

DEWEY, John, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010.

DRENNAN, Barbara, « Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité », *L'annuaire théâtral*, n°12, automne 1992, p.41-51.

DUVIGNAUD, Jean, *Le propre de l'homme, histoires du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985.

ESCALERA REYES, Javier, « El franquismo y la fiesta. Régimen político, transformaciones sociales y sociabilidad festiva en la España de Franco », dans Jorge Uría (ed.), *La cultura popular en la España de Franco. Doce estudios*, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2003, p.253-562.

FLEURY, Cynthia, *Les irremplaçables*, Paris, Gallimard, 2015.

FOUCAULT, Michel, *Folie et déraison : histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Union Générale d'Editions, collection « Le Monde en 10-18 », 1961.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 2015.

GARCÍA VÁZQUEZ, Iván, *Estudio de una institución del franquismo: fuentes y metodología para el Frente de Juventudes*, Instituto Universitario de Historia Simancas, Universidad de Valladolid, [en ligne : http://documents.tips/documents/fuentes-y-metodos-para-el-estudio-de-una-institucion-del-franquismo-el-frente-de-juventudes-ivan-garcia-vazquez.html].

GOFFMAN, Ervin, *Les rites d'interaction*, Paris, Editions de Minuit, 1974.

GRAMSCI, Antonio, *Cahiers de prison. Cahiers 6, 7, 8 et 9*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de philosophie », 1983.

GRAND'MAISON, Jacques, *Les Tiers (2), Le manichéisme et son dépassement*, Montréal, Fides, 1986.

JOLY, Martine, *L'image et les signes*, Paris, Armand Colin, 2016.

KANT, Emmanuel, *Qu'est-ce que les Lumières*, Paris, Flammarion GF, 1991.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

MANGINI, Shirley, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1987.

MANOUCHIAN (collectif), *Dictionnaire des dominations*, Paris, Editions Syllepse, collection « Utopie critique », 2012.

MARION, Jean-Luc, « Ce que nous montre l'idole », *Rencontres de l'École du Louvre. L'idolâtrie*, La Documentation française, 1990, p.23-34.

MAUREL, Chloé, « L'UNESCO entre européocentrisme et universalisme (1945-1974) », *Les cahiers Irice*, 2012/1 n° 9, p.61-72.

MILLAR, Susanna, *La psychologie du jeu chez les enfants et les animaux* (1968), Paris, Payot, 2002.

MORADIELLOS, Enrique, *La España de Franco, (1939-1975). Política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000.

PAYNE, Stanley, *El régimen de Franco (1936-1975)*, Madrid, Alianza, 1987.

PERCHERON, Annick, *L'univers politique des enfants*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1974.

PIAGET, Jean, *Le jugement moral chez l'enfant*, Paris, PUF, 2000.

PRADOS ARRARTE, Jesús, *Plan de desarrollo en España. Exposición y crítica. 1964-1967*, Madrid, Tecnos, 1965.

PRESTON, Paul, *España en crisis: evolución y decadencia del régimen de Franco*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.

PRIETO, Luis Jorge, *Messages et signaux*, Paris, PUF, 1966.

PRIMO DE RIVERA, Pilar, *Recuerdos de una vida*, Madrid, Ediciones Dyrsa, 1983.

RANCIERE, Jacques, *Aux bords du politique,* Paris, Gallimard, 2004.

RANCIERE, Jacques, *Le maître ignorant : cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, 10/18, 2004.

RICŒUR, Paul, « L'idéologie et l'utopie : deux expressions de l'imaginaire social », *Autres Temps. Les cahiers du christianisme social*, n°2, 1984, p.53-64.

RIME, Bernard, *Le partage social de l'émotion*, Paris, PUF, 2005.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio, *Usted puede ser feliz*, Madrid, Ariel, 2013.

ROTHEA, Xavier, « Construcción y uso social de la representación de los gitanos por el poder franquista (1936-1975) », *Revista Andaluza de Antropología*, n°7, septembre 2014, p.7-22.

SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1986.

SCHECHNER, Richard, *Performance Studies : An Introduction*, Londres-New York, Routledge, 2002.

SHUFFELTON, Amy B., « La culture politique des enfants en miniature », dans *Cultures enfantines. Universalité et diversité*, sous la direction d'Andy Arleo et Julie Delalande, Rennes, PUR, 2010, p.245-253.

TUÑON DE LARA, Manuel, *Historia de España. Tomo X, España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Barcelona, Labor, 1987.

TURNER, Victor, « Body, brain and culture », *Zygon. Journal of religion and science*, volume 18, septembre 1983, p.221-245.

VAN GENNEP, Arnold, *Les rites de passage*, Paris, Picard, 1987.

YSÀS, Pere, *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia.1960-75*, Barcelona, Crítica, 2004.

Théorie littéraire et théâtrale

ALVAR, Manuel, « Noventa y ocho y novela de posguerra », dans Rodolfo Cardona (ed.), *Novelistas españoles de posguerra*, Madrid, Taurus, 1976, p.13-37.

AMO SANCHEZ, Antonia, EGGER, Carole, MARTINEZ THOMAS, Monique et SURBEZY, Agnès, *Le théâtre contemporain espagnol. Approche méthodologique et analyses de textes*, Rennes, PUR, 2005.

ANGENOT, Marc, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », *Littérature,* n°70, *Médiation du social. Recherches actuelles*, 1988, p.82-98.

ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, vol.2, Paris, Gallimard, 1961

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Quadrige/PUF, 1967.

BACHELARD, Gaston, *L'Air des songes. Essai sur l'imagination en mouvement*, Paris, Le livre de poche, 2007.

BARTHES, Roland, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée de 7 janvier 1977*, Seuil, « Points », 1989.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

BENJAMIN, Walter, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétariens », *Travail théâtral,* n°20, été 1975.

BERENGUER, Ángel, et PÉREZ, Manuel, *Tendencias del Teatro Español durante la Transición Política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

BLOCH, Ernst, « Entfremdung und Verfremdung » (« Aliénation et distanciation », traduit par Philippe Ivernel), *Travail théâtral*, n°11, Lausanne, La Cité, printemps 1973, p.83-89.

BOND, Edward, *Commentaire sur les « Pièces de guerre » et le paradoxe de la paix*, Paris, l'Arche, 1994.

BONELLS, Jordi, (dir.) *Dictionnaire des littératures hispaniques : Espagne et Amérique latine*, Paris, Robert Laffont, 2009.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

BORDIER, Jean-Pierre, « Le théâtre des “bonnes villes” (XVe-XVIe siècles) », dans Alain Viala (dir.), *Le théâtre en France, des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p.67-97.

BOURDIN, Philippe, « Introduction. Théâtre et révolutions », *Annales historiques de la Révolution française*, n°367, 2012, p.3-15.

BRECHT, Bertolt, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, l'Arche, Bibliothèque de la Pléiade, 2000.

BROOK, Peter, *L'espace vide. Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 2001.

CAÑIZARES, Natalia, « Patrice Pavis : Metodología del Análisis de la Puesta en escena », *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España,* nº 47, 1995, p. 12-17.

CARON, Francine, « Théâtre en Espagne Ŕ 1. Lauro Olmo », *Études ibériques, IV*, Université Rennes 2, 1971.

CORMANN, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considérations poélitiques*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, collection « Essais », 2012.

CORNAGO BERNAL, Óscar, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los "realismos",* Madrid, CSIC, 2000.

CORNAGO BERNAL, Óscar, *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, Madrid, Visor, 2000.

CORNAGO BERNAL, Óscar, « En busca de nuevas estrategias de teatralidad », dans Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español. II. Del siglo XVII a la época actual*, Madrid, Gredos, 2003, p.2652-2656.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, tome 2, Paris, Larousse, « In extenso », 1998.

COUEGNAS, Daniel, *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil, « Poétique », 1992.

DAROS, Philippe et SYMINGTOM, Micéala (dir.), *Epistémologie du fait littéraireet rénovation des paradigmes critiques. Autour de l'œuvre de Jean Bessière*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2011.

DELDIME, Roger, et al., *La médiation théâtrale. Actes du 5ème Congrès international de Sociologie du théâtre (Mons, mars 1997)*, Carnières-Morlanwelz, Lansmann Editeur-diffuseur, 1998.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. La logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002.

DENIS, Benoît, « Engagement littéraire et morale de la littérature », dans *L'engagement littéraire*, dir. Emmanuel Bouju, Rennes, PUR, collection « Interférences », 2005, p.31-41.

DENIZOT, Marion, « Du théâtre populaire à la médiation culturelle : autonomie de l'artiste et instrumentalisation », *Lien social et Politiques, n° 60*, 2008, p. 63-74, [en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/019446ar].

DENIZOT, Marion, « Introduction – L'histoire du théâtre au prisme de l'oubli », *Revue d'Histoire du Théâtre,* n° 270, [en ligne : http://sht.asso.fr/introduction-lhistoire-du-theatre-au-prisme-de-loubli/].

DE PACO, Mariano (dir.), *Creación escénica y sociedad española*, Murcia, Universidad de Murcia, 1998.

DORT, Bernard, « L'état d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public*. *Revue bimestrielle de l'Ensemble théâtral de Gennevilliers*, n°67, 1986, p.8-12.

DUBOIS, Jérôme, « Écriture et théâtre », *Sociétés* 3/2003, n° 81, 2003, p. 61-79. [en ligne : www.cairn.info/revue-societes-2003-3-page-61.htm].

DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre. Essai sur les ombres collectives*, Paris, Quadrige / Presses universitaires de France, 1999.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, « Points », 1965.

ECO, Umberto, *Lector in fabula ou La coopération interprétative dans les textes narratifs* (trad. Myriem Bouzaher), Paris, Grasset, 1985.

EGGER, Carole, « La infancia del teatro: la escritura parabólica de Romero Esteo », *HispanismeS*, n°3, premier semestre 2014, p.320-331.

EGGER, Carole, LE BIGOT, Claude (coord..), RIVALAN, Christine et SOURP, Claire, *Questions de littérature générale : Espagne et Amérique hispanique*, Rennes, PUR, 2015.

ENGELBERTS, Matthijs, *Défis du récit scénique : formes et enjeux du mode narratif dans le théâtre de Beckett et de Duras*, Genève, Droz, 2001.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, Ángel, *El teatro que he vivido. Memorias dialogadas de un director de escena*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Edición de Ángel Martínez Roger, 2008.

FRAU, Juan, *La teoría literaria de León Felipe*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.

GARNIER, Xavier, *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman,* Bruxelles, PIE-Peter Lang, 2001.

GARCÍA PASCUAL, García, « *Cronicón del medievo*, de Lauro Olmo: hacia en neorrealismo por la reteatralización de lo burlesco », *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n° 18, 2007, p. 57-76.

GILLI, Yves, « Le texte et sa lecture. Une analyse de l'action de lire selon W. Iser », *Semen, Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, 1983, n°1, [En ligne : http://journals.openedition.org/semen/4261].

GUENOUN, Denis, *L'Exhibition des mots*, Belval, Circé, collection « Penser le théâtre », 1998.

GUERRERO DEL RÍO, Eduardo, (conversaciones con), *Jorge Díaz: Un pez entre dos aguas*, Santiago de Chile, RIL Editores, 2000.

HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, l'Entretemps, 2013.

HAMIDI-KIM, Bérénice, « Quelle place politique et culturelle pour le cadre de l'État-Nation dans le théâtre de gauche français ? Du théâtre populaire au théâtre d'intervention. », *Sens Public* (revue électronique), décembre 2006, [en ligne : http://www.sens-public.org/spip.php?article369].

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, Paris, Klincksieck, 2007.

HERAS (de las), Santiago et RIVERA, Amador, « Encuesta sobre la censura », *Primer Acto*, n°166, 1974, p.4-11.

HOZ (de la), Enrique, « El teatro en los Festivales de España », *Panorama del teatro en España*, Madrid, Editora Nacional, 1973, p.143-152.

HUERTA CALVO, Javier, *Teatro español [de la A a la Z],* Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

ISER, Wolfang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique,* Paris, Mardaga, 1997.

JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Paris, Gallimard, 1978.

JÓDAR PEINADO, Pilar, *Metateatro español : estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*, sous la direction d'Emilio de Miguel Martìnez, [en ligne: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/128346/1/DLEH_J%c3%b3darPeinadoMP_Metateatroespa%c3%b1ol.pdf].

JOVER, Francisco, « Entrevista con Lauro Olmo », *Yorick*, n°2, abril 1965, p.8.

KJELL HAUGEN, Arne, « Baudelaire : le rire et le grotesque », *Littérature*, vol.72, n°4, « Matière de poésie », 1986, p.12-29.

KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et spectacle*, La Haye-Paris, Mouton, 1975.

KOWZAN, Tadeusz, « Théâtre dans le théâtre : signe des temps ? », *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, 1994, n°46, p.155-168.

KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.

KRUGER, Loren, *The National Stage: theater and cultural legitimation in England, France and America*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

LABRADOR MÉNDEZ, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Madrid, Akal, 2017.

LAFFONT, Robert et BOMPIANI, Valentino, *Le nouveau dictionnaire des auteurs*, t. II, G-M, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.

LAMOUREUX, Ève, « La médiation culturelle et l'engagement : des pratiques artistiques discordantes », *Lien social et Politiques*, n° 60, automne 2008, 159-169.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, Editions de l'Arche, 2002.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, « Lire en Espagne sous Franco : l'heure du lecteur », *Actes du colloque sur « La question du lecteur »*, Benat-Tachot, Louise et Vilar, Jean (dirs.), Marne-la-Vallée/Ambassade d'Espagne/Presses Universitaires de Marne-la-Vallée, 2004, p.231-241.

LE VAGUERESSE, Emmanuel, « José Hierro et la création poétique sous la censure franquiste », dans J.C. GARROT, J.L. GUEREÑA et M. ZAPATA : *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*. Paris, INDIGO et côté-femmes éditions, 2009, p.346-360.

LÓPEZ PACHECO, Jesús, *El tiempo de mi vida* (antología), introduction de César de VICENTE HERNANDO (dir.), Alzira, Editorial Germania, 2002.

MAKOWIAK, Alexandra, « Paradoxes philosophiques de l'engagement », dans *L'engagement littéraire*, BOUJU, Emmanuel (dir.), Rennes, PUR, collection « Interférences », 2005, p.19-29.

MARGAT, Claire, « Esthétiques de la provocation », dans *L'ironie. Le sourire de l'esprit,* Cécile Guérard (dir.), Paris, Editions Autrement, coll. « Morales », n°25, 1998, p.61-77.

MARTÍN INIESTA, Fernando, « El teatro de la postguerra y el compromiso realista », dans *Creación escénica y sociedad española*, dir. Mariano de Paco, Murcia, Universidad de Murcia, 1998, p.13-24.

MARTÍNEZ, Paula, « La represión cultural franquista », dans J.C. GARROT, J.L. GUEREÑA et M. ZAPATA : *Figures de la censure dans les mondes hispanique et hispano-américain*. Paris, INDIGO et côté-femmes éditions, 2009, p.326-245.

MARX, William, *L'adieu à la littérature*, Paris, Editions de Minuit, 2015.

MEDINA, Miguel Ángel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1976.

MENDLESOHN, Farah, « Introduction: reading science fiction », *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Edward James et Farah Mendlesohn (ed.), Cambridge University Press, 2003, p.1-13.

MICHON, Jacques, *Édition et pouvoirs*, Laval, Presses Universitaires de Laval, 1995.

MOLLIER, Jean-Yves, « Édition et politique (XIXe XXe siècles) », dans BERNSTEIN, Serge, et MILZA, Pierre (dir.), *Axes et méthodes de l'histoire politique*, Paris, PUF, 1998, p.433-445.

MONERS, Jordi, « Xavier Romeu: les dues cares de la lluna », *Lluita*, n°102, août 1983.

NEVEUX, Olivier, *Théâtre en lutte : le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NEVEUX, Olivier, *Esthétiques et dramaturgies du théâtre militant. L'exemple du théâtre militant en France de 1966 à 1979*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2005.

NOËL, Sophie (coord.), « Edition et engagement. D'autres façons d'être éditeur ? », *Bibliodiversity, l'édition dans la mondialisation*, n°4, février 2016, p.3-8.

MONLEÓN, José, « 10 preguntas a Lauro Olmo », *Primer Acto*, n°32, 1962, p.12.

MONLEÓN, José, *Treinta años de teatro de derecha*, Barcelona, Tusquets, 1971.

MONTIJANO LUIS, Juan José, *Historia del teatro olvidado : la revista, (1864-2009)*, thèse de doctorat sous la direction de Concepción Argente del Castillo Ocaña, Universidad de Granada, [URL : https://hera.ugr.es/tesisugr/18510413.pdf]

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *El teatro crítico durante el franquismo visto por sus censores*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, *Censura y teatro del exilio*, Murcia, Edit.um, 2010.

NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, Barcelona, Anthropos, 1994.

NUÑEZ, Antonio, « La personalidad humana y creadora de Lauro Olmo », *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n°197, 1963, p.5-6.

OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

OLIVA, César, « Alfonso Sastre en la tragedia compleja (1961-1968) », *Primer Acto*, n°242, 1992, p.40-45.

OLIVA, César, *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis, 2004.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Colin, Paris, 2002.

PÉREZ DE OLAGUER, Antonio, « La dimisión de Víctor Aúz », *Yorick*, n°27, 1967, p.4.

PLANA, Muriel, « Formes épico-musicales et significations du chœur dans le récit », *Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000)*, Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Écritures », 2009, p.135-152.

PLANA, Muriel, *Théâtre et politique. Tome I, Modèles et concepts*, Paris, Orizons, 2014.

POPOVIC, Pierre, et VIGNEAULT, Éric (dir.), *Les dérèglements de l'art. Formes et procédures de l'illégitimité culturelle en France (1715-1914)*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2001.

QUINCHE, Florence et RODRIGUEZ, Antonio (éd.), *Quelle éthique pour la littérature ? Pratiques et déontologies*, Genève, Labor et Fides, 2007.

RANCIERE, Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

REBREYEND, Anne-Laure, *Nouveaux réalismes et imaginaires sociaux de la modernité dans le roman espagnol contemporain (2001-2011)*, thèse de doctorat, Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2017. Français. <NNT : 2017BOR30043>, <tel-01746009>.

RIVALAN, Christine et NICOLI, Miriam, *La collection. Essor et affirmation d'un objet éditorial*, Rennes, PUR, « Interférences », 2014.

ROMERO ESTEO, Miguel, « El lenguaje popular », *Pipirijaina*, n°1, mars 1974, p.5-11.

RUIBAL, José, « Mimetismo y originalidad », *Primer Acto*, n°123-124, 1970, p.45-47.

RYKNER, Arnaud, *Les mots du théâtre*, Toulouse, PUM, 2010.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

SALADO, Régis, et CHARBONNIER, Gil, WOLKENSTEIN, Julie, et ZIEGER, Karl, *La Fiction de l'intime*. *V. Larbaud,* Amants, heureux amants…, Beauté, mon beau souci…, Mon plus secret conseil…, *A. Schnitzler,* Mademoiselle Else et La Nouvelle rêvée, *V. Woolf,* Mrs Dalloway, Neuilly, Atlande, « Clefs concours Ŕ Littérature comparée », 2001.

SALVAT, Ricard, « 25 aðos de la "Adrià Gual" », *Cuadernos El Público*, n°4, mayo 1985, p.46-47.

SANCHIS SINISTERRA, José, « Teatro en un bano turco », *Congrés lnternacional de Teatre a catalunya* 1985. Actes. Barcelona, Institut del Teatre, volume IV, 1987, p.131-143.

SANTA CRUZ, Lola, « Festivales de España: una mancha de color en la España gris », *Historia de los Teatros Nacionales*, Andrés Peláez (dir.), Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995, p.189-208.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, « Penser le théâtre », 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Éditions du Seuil, 2012.
SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2008.

SASTRE, Alfonso et De Quinto, José María, *Manifiesto del Teatro de Agitación Social,* 1950. [En ligne : http://www.sastre-forest.com/sastre/pdf/TAS_1950.pdf].

SASTRE, Alfonso, *Crítica de la imaginación*, Barcelona, Grijalbo, 1978.

SERMON, Julie, *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse soutenue en 2004 sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert.

SITJA, Francisco, « Público y minorías », *Primer Acto*, n°25, julio 1961, p.1-2.

TAMAYO, José, « El teatro español visto por un director », *Teatro*, n°5, 1953, p.3.

TODOROV, Tzvetan, *Symbolisme et interprétation*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

TORRES NEBRERA, Gregorio, et GARCÍA Ruiz, Víctor, (éd.), *Historia y antología del teatro español de posguerra (1940-1975)*, vol. VI, 1966-1970, Madrid, Fundamentos, « Espiral Teatro », 2004.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III*, *Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin SUP, 1999.

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Editions du Seuil, 2015.

VALENTIN, Jean-Marie, *Minerve et les muses : essais de littérature allemande*, Paris, Presse de l'Université Pars-Sorbonne, 2007.

VEG, Sebastian, « Les limites du discours : l'engagement dans *La bonne âme de Se-Tchouan* de B. Brecht », dans *L'engagement littéraire*, dir. Emmanuel Bouju, Rennes, PUR, collection « Interférences », 2005, p.259-269.

VICENTE HERNANDO (de), César, « La crisis de la refuncionalización del teatro y las estrategias editoriales », *Acotaciones: revista de investigación teatral*, n°7, 2001, p.9-24.

WELLWARTH, George E., *Spanish Underground Drama*, Madrid, Villalar, 1978.

Théâtre et littérature pour enfants

AGRELO COSTAS, Eulalia, « La labor de la Asociación Cultural O Facho dentro del panorama de la literatura infantil y juvenil gallega », *Historia crítica de la literatura infantil e ilustraciones ibéricas: actas del II Congreso de Literatura Infantil y Juvenil Congreso de Literatura Infantil y Juvenil 2º*, Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 1998, p.353-356.

AYUSO, Adolfo, *Para un público menor. Teatro y espectáculo infantil en Aragón (1950-2005)*, Zaragoza, Centro dramático de Aragón, 2007.

BENJAMIN, Walter, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétariens » (1928), traduction de Philippe Ivernel dans *Travail théâtral,* n°20, été 1975.

BERNANOCE, Marie, « L'album-théâtre ? Un genre en cours de constitution », *Les Cahiers de Lire Ecrire à l'école*, *Texte et images dans l'album et la bande dessinée pour enfants*, Grenoble, CRDP de Grenoble, 2007, p. 121-135.

BERNANOCE, Marie, « La voix didascalique du jeu dans l'écriture théâtrale pour la jeunesse : portée esthétique et éthique », *Cahier Robinson,* n°32, 2012, p.79-94.

BETTELHEIM, Bruno, *La psychanalyse des contes de fées*, Paris, Hachette Littératures, 1998.

BOLIN, Anne, « Quand la symbolique des contes vole en éclats : un point de vue psychanalytique », *Questions d'éthique et littérature pour la jeunesse, actes des 10èmes journées d'AROLE* (Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse), 26 et 27 septembre 1997 (dir. Josiane Cetlin), Lausanne, Arole, 1998, p.33-40.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*, Madrid, Revista de Occidente, 1959.

BRAVO-VILLASANTE, Carmen, « Recherche de nouvelles formes esthétiques dans le théâtre pour enfants », *Théâtre, enfance et jeunesse (Bulletin d'information, de documentation et de liaison internationale de l'ASSITEJ)*, janv-juin 1978, p.32-38.

BULTEN, Max, « La réaction morale face à la littérature de jeunesse », *Cahiers Robinson, n°38, Civiliser la jeunesse,* dir. Christian Chelebourg, 2015, p.17-30.

CANERA ARROYO, Manolo, « CNINAT : los fantasmas nunca mueren », *Pipirijaina*, n°11, 1979, p.6-9.

CARBÓ, Joaquim, *El teatre de « Cavall Fort »*, Barcelona, Edicions 62, 1975.

CENDÁN PAZOS, Fernando, *Medio siglo de libros infantiles y juveniles en España (1935-1985)*, Madrid, Pirámide, 1986.

CERVERA, Juan et GUIRAU, Antonio, *Teatro y educación*, Madrid, PPC, 1972.

CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil español*, Madrid, Editora Nacional, 1982.

CHELEBOURG, Christian (dir.), « Introduction : la rage de civiliser », *Cahiers Robinson*, n°38, *Civiliser la jeunesse*, 2015, p.9-16.

CHELEBOURG, « Walt Disney ou la possibilité d'un rêve. Eléments de métalecture », *Cahiers Robinson (Actes du colloque de Cerisy « Disney, l'homme et les studios »)*, n°35, 2014, p.9-20.

COLOMER, Teresa, *Introducción a la literatura infantil y juvenil*, Madrid, Síntesis, 1999.

DEON, Laurent, « Walt Disney et le pseudo-émerveillement », dans *Cahiers Robinson*, n°35 (dir. Christian Chelebourg), 2014, p.110-120.

ETXANIZ ERLE, Xavier, « Líneas de investigación en literatura infantil y juvenil », *Revista de Psicodidáctica*, n°9, 2000, p.185-193.

FABRE, Michel, *L'enfant et les fables*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

FAURE, Nicolas, *Le théâtre jeune public. Un nouveau répertoire*, Rennes, PUR, 2009.

FERNÁNDEZ CAMBRÍA, Elisa, *Teatro español del siglo XX para la infancia y la juventud (Desde Benavente hasta Alonso de Santos)*, Madrid, Editorial Escuela Española, S.A., 1987.

FERRIER, Bertrand*, Tout n'est pas littérature ! La littérarité à l'épreuve des romans pour la jeunesse*, Rennes, PUR, 2009.

GARCÍA PADRINO, Jaime, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992.

GOBBE-MEVELLEC, Euriell, *L'album contemporain et le théâtre de l'image (Espagne, France)*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

GONZÁLEZ VERGEL, Carlos, « Editorial Doncel cumple diez años de servicio y eficacia », *Revista del Instituto Nacional del Libro Español (INLE)*, n°149, mayo 1970, p.276-278.

HERANS, Carlos, *Teatro de, por, para… los niños, 1ª Semanas Internacionales de Teatro para Niños*, Madrid, Acción Educativa, 1987.

HEULOT-PETIT, Françoise, et LE PORS, Sandrine, « Introduction », *Cahiers Robinson* (*Le jeu dans les dramaturgies jeunes publics),* n°32, 2012, p.5-8.

LEFEVRE, Gérard, « Rapport pédagogique ou égalitaire, *Travail théâtral*, n°15, printemps 1974, p.3-10.

LESOURD, Sybille, « L'animation théâtrale, une préhistoire du théâtre pour les jeunes », *Entre théâtre et jeunesse, formes esthétiques d'un engagement, Recherche et travaux, n°87*, 2015, BERNANOCE, Marie et LE PORS, Sandrine (dir.), p.85-96.

LETOURNEUX, Matthieu, *Le roman d'aventures (1870-1930)*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2010

LÓPEZ ASKASIBAR, Xabier, *Tocar el teatro con las manos o el teatro para niños de Luis Matilla*, Madrid, ASSITEJ-España, « Ensayo », 2008.

MAILLET, Arnaud, « Regard, pièges et fascination chez Walt Disney », *Cahiers Robinson (Actes du colloque de Cerisy « Disney, l'homme et les studios »)*, n°35, 2014, p.48-59.

MARCOIN, François, « Littérature de jeunesse, critique et histoire littéraire », *Argos. Se former à la littérature de jeunesse aujourd'hui*, Hors-série n°4, 2003, (Actes du colloque des 14 et 15 novembre 2002 à la B.N.F.), p. 79-82.

MARTÍNEZ VELASCO, Julio, *Teatro andaluz para niños*, Sevilla, Rodríguez Castillejo editor, 1989.

MONLEÓN, José, « Teatro infantil (II). Teatro de niños para todos », *Primer Acto*, n°97, año 1968, p.6-8.

MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance: Le Petit Prince, Pinocchio, Le Magicien d'Oz, Peter Pan, E.T., L'Histoire sans fin*, Paris, Ed. Imago, 2001.

MUÑOZ CÁLIZ, Berta, « El teatro para niños y jóvenes de Jesús Campos », *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, n°5, juin 2012, p.85-113.

NIERES-CHEVREL, Isabelle, *Introduction à la littérature de jeunesse*, Paris, Didier Jeunesse, 2009.

NIERES-CHEVREL, Isabelle, « Alice au pays des merveilles : les détours et les réticences du premier discours critique français », *Cahiers Robinson*, n°24, 2008, p.151-162.

NIKOLAIEVA, Maria, et SCOTT, Carole, *How Picturebooks Work*, New York, Garland Publishing, 2001.

OSORO ITURBE, Kepa, « Luis Matilla: balones de colores para la creatividad », *Revista de la Asociación Española de Amigos del Libro Infantil* y *juvenil,* n° 35, Madrid, Enero-Marzo 1997, p.39-54.

OSORO ITURBE, Kepa, *Homenaje a Juan Cervera*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1998, en ligne, [URL : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/homenaje-a-juan-cervera--0/html/ffd021c6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_17.html].

PAGE, Christiane, *Pratiques théâtrales dans l'éducation en France au XXème siècle : aliénation ou émancipation ?*, Arras, Artois Presses Université, 2010.

PAGE, « Du jeu comme acte au jeu comme discours », S. Le Pors et F. Heulot-Petit (dir.), *Le jeu dans les dramaturgies jeune public*, Cahiers Robinson, n°32, 2012, p.23-34.

POPELARD, Marie-Hélène, « Enfance, infantilisme et infantilisation », *La Belle Saison, Restitution des cinq journées professionnelles en Aquitaine*, Université Bordeaux Inter-Culture, décembre 2015, p.7-12.

PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010.

PRINCE, Nathalie, et SERVOISE, Sylvie, *Les personnages mythiques dans la littérature de jeunesse*, Rennes, PUR, 2015.

RODARI, Gianni, *Grammaire de l'imagination. Introduction à l'art d'inventer des histoires*, Voisins-le-Bretonneux, Rue du monde, 1997.

SASTRE, Alfonso, « El teatro y los niños (2) », *Teatro para niños*, Hondarribia, Hiru Editorial, 2001.

SCHWARZINGER, Heinz, « À propos de *Faut pas s'laisser faire*, un entretien de Kim et Gérard Lefèvre avec Heinz Schwarzinger », *Travail théâtral*, n°15, avril-juin 1974, p.11-21.

SOTOMAYOR, María Victoria, et CERRILLO, Pablo C., *Censuras y LIJ en el siglo XX (En España y 7 países latinoamericanos)*, Cuenca, Ediciones de la UCLM, 2016.

TEJERINA, Isabel, *Estudio de los textos teatrales para niños*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santander, 1993.

TURIN, Joëlle, « Valeurs et narration : les romans pour adolescents », *Questions d'éthique et littérature pour la jeunesse, actes des 10èmes journées d'AROLE* (Association romande de littérature pour l'enfance et la jeunesse), 26 et 27 septembre 1997 (dir. Josiane Cetlin), Lausanne, Arole, 1998, p.49-56.

VEGA GARCÍA, Rosario, « Literatura infantil y juvenil en la España de los años sesenta: La Ballena Alegre », *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n°42, 2009, [en ligne : http://www.ucm.es/info/especulo/numero42/ballena.html].

ZANCARINI, Jean-Claude, « Lectures critiques de Pinocchio », dans Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio*, Flammarion, Paris, 2001, p.317-347.

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*, Paris, Payot et Rivages, 2007.

ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell : Radical Theories of Folk and Fairy Tales*, Londres, Heinemann, 1979.

Annexes

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Annexe 1 : Estatuto de publicaciones infantiles y juveniles (1966)

Extraits choisis.

La Ley catorce/mil novecientos sesenta y seis, de dieciocho de marzo, de Prensa e Imprenta, establece en su artículo quince que un Estatuto especial regulará la impresión, edición y difusión de publicaciones que por su carácter, objeto o presentación aparezcan como principalmente destinadas a los niños y adolescentes.

La importancia del desarrollo creciente de estos medios informativos y la trascendencia de su influjo en la formación de la infancia y la juventud en todos los aspectos, que han venido a constituir en nuestros días uno de los fenómenos de mayor interés sociológico y a delimitar una zona en que confluye de manera unánime la preocupación de los Gobiernos, impone la conveniencia de dictar, en cumplimiento del aludido mandato legal y dentro de los principios que inspiran la orientación general este terreno, las normas especiales necesarias para adecuar la ordenación jurídica de la materia al cumplimiento de los fines que exigen las especiales características del público lector a que dichas publicaciones van destinadas.

(…)

DISPONGO:

Artículo primero.- Se aprueba el presente Estatuto de Publicaciones Infantiles y Juveniles que a continuación se inserta.

Articulosegundo.- Quedan derogados el Decreto de veinticuatro de junio de mil novecientos cincuenta y cinco y la Orden Ministerial de la misma fecha.

Así lo dispongo por el presente Decreto, dado en Madrid a diecinueve de enero de mil novecientos sesenta y siete.

FRANCISCO FRANCO

Ministro de Información y Turismo.

MANUEL FRAGA IRIBARNE

ESTATUTO DE PUBLICACIONES INFANTILES Y JUVENILES

Capítulo I – Del ámbito a la aplicación

(…)

Art. 2º.Se entenderá por publicaciones infantiles y juveniles las que por su carácter, objeto, contenido o presentación aparecen comoprincipalmente destinadas a los niños y adolescentes.

(…)

Art. 5º. Las aludidas publicaciones se clasificarán ·en las siguientes categorías:

a) Publicaciones infantiles: aquellas que se destinen exclusivamente a menores de catorce años.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

b) Publicaciones juveniles: aquellas que se destinen exclusivamente a mayores de catorce años y menores de dieciocho.

c) Publicaciones infantiles y juveniles: aquellas que se destinen indistintamente a un público lector de edad inferior a dieciocho años.

c) Publicaciones infantiles y juveniles: aquellas que se destinen indistintamente a un público lector de edad inferior a dieciochoaños.

Art. 6º. Las publicaciones comprendidas en los apartados a), b) y c) del artículo anterior podrán ser destinadas, dentro de los límites de edad que se determinan a lectores de uno y otro sexo o específicamente a un público lector masculino o femenino.

Art. 7°. Además de la debida constancia de los datos exigidos para cada clase de publicaciones en el artículo 11 de la Ley de Prensa e Imprenta, todas aquellas a que este Estatuto se refiere habrán de hacer constar en portada y en forma destacada inmediatamente encima o debajo del título y con un tipo de letra de tamaño no inferior a la mitad del utilizado para éste la categoría a que corresponden dentro de las señaladas en el articulo 5.° Cuando vayan destinadas a un público lector exclusivamente femenino o masculino se indicará también así de manera expresa, entendiéndose en caso contrario que se dirigen a lectores de uno y otro sexo.

Capítulo II – Del contenido de las publicaciones

Art. 8°. Sin perjuicio del sometimiento a las limitaciones contenidas en el articulo 2.° de la Ley de Prensa e Imprenta, las publicaciones infantiles y juveniles deberán adaptar su contenido al especial carácter del público lector a que en cada caso van dirigidas, cuidando especialmente de acentuar el respeto a los valores religiosos, morales, politicos y sociales que inspiran la vida española.

Art. 9º. Para el debido cumplimiento de lo dispuesto en el artículo anterior, en el contenido de las publicaciones infantiles y juveniles habrá de evitarse cuanto suponga o pueda suponer:

a) Exaltación o apología de hechos o conductas inmorales o que puedan ser constitutivos de delito, o presentación de los mismos en forma tal que pueda causar perturbación en la formación del lector y sin la debida consecuencia de reprobación, o que muestre o sugiera técnicas para su comisión.

b) Presentación escrita o gráfica de escenas o argumentos que supongan exaltación o justificación de comportamientos negativos, o defectos o vicios individuales o sociales, o en que se resalte el terror, la violencia, el sadismo, el erotismo, el suicidio, la eutanasia, el alcoholismo, la toxicomanía o demás taras sociales, o tratamiento de los temas en forma morbosa o sensacionalista o que de alguna manera. Pueda originar perturbación o desviación psicológica o educacional de los lectores.

c) Exposición, admisión o estimulo del ateísmo o tratamiento o presentación de temas que puedan suponer o sugerir error, equivoco o menosprecio acerca de cualquier religión o confesión religiosa, su culto, sus ministros o sus fieles, o presentación de escenas o argumentos que puedan implicar desviación del recto sentido religioso.

d) Exaltación o alabanza de cualquier emulación o estímulo que pueda suscitar sentimientos de odio, envidia. rencor, desconfianza, insolidaridad, deseo de venganza, resentimientos, falsedad, injusticia o culto desproporcionado y ambicioso de la propia personalidad.

e) Atentado a los valores que inspiran la tradición, la historia y la vida española o la tergiversación de su sentido, asícomo a los de índole humana. patriótica, familiar y social en que se basa el orden de convivencia de los españoles.

f) Inadecuación de los espacios publicitarios al especial carácter del público lector a que van destinadas las publicaciones y el debido respeto a lo que se establece en este artículo y en el anterior.

g) Presentación de asuntos que por su fondo o por su forma no pertenezcan al mundo de las menores.

h) Narraciones fantásticas imbuidas de superstición científica que puedan conducir a sobreestimar el valor de la técnica frente a los valores espirituales.

i) Desviación en el uso correcto del idioma o deformación estética, cultural o educacional de sus lectores.

(…)

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Annexe 2 : Théâtre et « Plan de desarrollo »

Source : AGA, (3)51.39 Paquete 289.

Noticias de la Dirección General de Cinematografía y Teatro – n°10, 30 de julio de 1966.

- El teatro y el II Plan de Desarrollo

Una comisión nombrada al efecto ha realizado un detenido estudio sobre la aplicación de los beneficios del II Plan de Desarrollo a las actividades teatrales españolas, elevando el informe basado en la consideración de que el teatro encaja de lleno en este Plan en dos de los fundamentales aspectos que en él se contemplan: educación extra-escolar y exportación.

Se hace referencia en el estudio a las inversiones que los distintos países europeos destinan al fomento del teatro, destacando la importancia del teatro español como proyección al exterior y muy destacadamente, a Hispanoamérica. Se hace un bosquejo de la actual situación de la actividad escénica nacional, para llegar a la conclusión de que es absolutamente necesario elevar el nivel de nuestro teatro, facilitar la difusión en todo el territorio nacional, crear centros de formación teatral, favorecer la construcción de locales de nueva planta, afianzar y asegurar las realizaciones de los Teatros Oficiales y promover la difusión en el extranjero del teatro español.

Todos estos fines enteramente paralelos a los pretendidos con la Ley de Teatro, pueden promoverse asimismo dentro del II Plan de Desarrollo de inmediata realización. Naturalmente, se pretende unificar la actuación a través de esta esfera con la entrada en vigor de la Ley a la que antes no referíamos. En definitiva, el MIT – a través de la Dirección general de cinematografía y teatro- promociona una amplia labor de revitalización del teatro español por todos los conductos a su alcance y con una definitiva orientación en su política teatral.

Annexe 3 : Le théâtre institutionnel

Déclaration de principes de « Los Títeres »– Teatro de Juventudes de la Sección Femenina.

Source :AGA, boîte 661 n°269 - Gabinete Técnico. Ediciones y Publicaciones

Dirección: se crea una junta de teatro dependiente de la Regiduría de Cultura de la SF de FET y de la JONS. De esta Junta dependerá el Teatro Infantil que estará regido por un Director y el personal técnico necesario.

Propósitos: Intentamos hacer un verdadero teatro para niños. El niño que es el interrogante más transcendente de la vida humana, precisa que lo tomen en serio, aunque sea para hacerle reír. Es necesario por tanto aunar todos los esfuerzos para conseguir hacer una cosa buena, muy buena y sacar el mayor partido posible a este gran medio educativo y formativo que tenemos a nuestro alcance.

El niño en la ciudad: en la ciudad el niño necesita que se ocupen de él: lo necesita para cruzar la calle, para comer, para que lo lleven bajo un árbol, para tomar la vitamina, para que le dé un rayito de sol y también para entretenerlo. Necesita lo entretenimientos como cualquier persona mayor, o quizá más porque su imaginación es mucho más exigente. Tenemos la obligación de llevarlo de la mano para enseñarle todas las maravillas con que el sueña, de darle esa vitamina y ese rayo de sol que es tan necesario para la imaginación enclenque de los niños de las ciudades.

Espectáculo: el teatro es ante todo educacional, es el espectáculo que mas dentro llega y sobre todo al alma del niño que esta como un espejo limpio y ávido de captar imágenes, las que le impresionen le quedaran para siempre. Tenemos este medio en nuestras manos y esto es de una gran importancia, por el podemos modelar a nuestro gusto su fantasía que ha de ser la fuerza motriz de su mañana. Sería lamentable dejarlo solo en manos mercantilizadas que con chabacanerías los atraen y entretienen deformándolos lamentablemente.

Necesidad de un teatro para niños: de todo esto se deduce la gran necesidad que existe de crear un teatro para niños que presente a la vez un espectáculo entretenido, educativo, de buen gusto sin escatimar medios para conseguir un gran efecto estético, enseñándoles a ver a la vez que lo bueno y lo malo, lo feo y lo bonito. Que les guste oír el más puro castellano de nuestros clásicos, que aprendan nuestros romances y llegue hasta ellos de forma amena y sencilla todo lo verdaderamente interesante y digno; no ya solo de nuestra patria, aunque ha de ocupar siempre el primer lugar, sino también del mundo entero: la danza, la música, lo cortesano y lo popular, lo antiguo y lo moderno. Démosles a nuestros niños madurez emocional, que sepan mirar hacia fuera y ser valores de su patria.

Representaciones: en el María Guerrero o en el Español. Representaciones semanales sábados y domingos, de forma regular entre octubre y junio.

Forma de actuar: al hacer un teatro para niños, hay que pensar que les guste a ellos. Al niño de hoy si queremos adentrarle nuestros principios político-religioso-morales, única base firme para su vida, tenemos que superarnos en nuestros gustos y presentarles un teatro como ellos presienten. Ellos llevan dentro el "aerodinamismo", necesitan la acción rápida y la perfecta realización técnica. Al hacer los primeros programas se ha de pensar ante todo en atraerlos y aficionarlos poco a poco a nuestra forma de ser. Hay que sacrificar las formas externas para llegar a realizar nuestro fin. Los programas se confeccionaran por la Dirección del teatro y se representarán para su aprobación la Regiduría de Cultura.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Amplitud: experimental en Madrid, ha de extenderse luego a toda España, creando teatros infantiles a los que se les mandará las funciones ya montadas en el central.

Liste des spectacles créés par la compagnie « Los Títeres »

Titre (Auteur, Adaptateur) – Date et lieu de la première.

Sous la direction de Carlos Suárez Radillo (1959-1961)

- *Las andanzas de Pinocho* (Carlo Collodi, adaptation de Carlos Suárez Radillo et Martin Iniesta) – 3 octobre 1960 au Teatro Goya.
- *Don Gil de las calzas verdes* (Tirso de Molina, adaptation de Carlos Suárez Radillo) – 5 novembre 1960 au Teatro Goya.
- *El retablo de las maravillas, La guarda cuidadosa, Los habladores* (Miguel de Cervantes) – 26 avril 1960 au Teatro Goya.
- *El retablo de la maravillas*, suivi de *Pluft el fantasmita* (Clara María Machado) – 7 mars 1960 au Teatro Goya.
- *El acero de Madrid* (Lope de Vega) – 4 février 1961 au Teatro Goya.
- *El mago de Oz* (Lyman Franck Baum, adaptation de Fernando Martín Iniesta) – 8 octobre 1961 au Teatro Goya.
- *Pedro el lobo* (Sergueï Prokofiev), suivi de *Amahl y los visitantes nocturnos* (Gian Carlo Menotti) – 24 décembre 1961.

Sous la direction de Ángel Fernández Montesinos (1962-1977)

- *Amahl y los reyes magos* (Gian Carlo Menotti) – 23 décembre 1962 au Teatro Español
- *La cabeza del dragón* (Ramón del Valle-Inclán) – 3 novembre 1962 au Teatro María Guerrero
- *La isla del tesoro* (adaptation de Aurora Mateos).
- *Los pastores de Belén* (Lope de Vega) – 23 décembre 1962 au Teatro Español.
- *Pleito matrimonial del cuerpo y del alma* (Calderón de la Barca, adaptation de Claudio de la Torre) – 3 avril 1962 au Teatro Goya.
- *La villa de los ladrones* (Thorbjorn Egner, adaptation de Agustín Gómez Arcos) – 10 noviembre 1963 au Teatro María Guerrero.
- *Lili y Bonita* (Gian Carlo Menotti, ballet primé au XXV anniversaire de la SectionFéminine), suivi de *Amahl y los reyes magos* – 15 décembre 1963 au Teatro de la Zarzuela.
- *Peter Pan* (James Matthew Barrie, adaptation de Rafael Richart et Antonio de Cabo) – 19 avril 1964 au Teatro María Guerrero.
- *La feria del come y calla* (Alfredo Mañas) – 18 octobre 1964 au Teatro María Guerrero.
- *El Pequeño Principe* (Antoine de Saint-Exupéry, traduction et adaptation de José Hierro) – 8 décembre 1965 au Teatro María Guerrero.

- *El cocherito leré* (Ricardo López Aranda et Ángel Fernandez Montesinos) – 20 novembre 1966 au Teatro María Guerrero.
- *El pájaro azul* (Maurice Maeterlink, version de Ricardo López Aranda) – 26 novembre 1967 au Teatro María Guerrero.
- *Rueda de farsas : Las aceitunas, La farsa del pastel y la tarta, Farsa de Micer Pathelin, Farsa del Calderero, Retablo de las maravillas, Farsa de la tinaja* (adaptations de Ángel Fernández Montesinos) – 22 décembre 1968 au Teatro María Guerrero.
- *La isla de los sueños posibles* (Germán Bueno) – 13 décembre 1970 au Teatro María Guerrero
- *La pandilla va al teatro* (Emili Laguna y Albares) – le 4 décembre 1971 au Teatro María Guerrero.
- *Don Quijote de la Mancha* (Miguel de Cervantes, adaptation de Ricardo López Aranda) – 17 novembre 1973 au Teatro María Guerrero.
- *Platero y yo* (Juan Ramon Jiménez, adaptation de José Hierro) – le 2 janvier 1973 au Teatro María Guerrero.
- *El pájaro blanco* (Emile Hesbois, adaptation de Montserrat Romaña) – 13 décembre 1975 au Teatro María Guerrero.

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Liste des spectacles créés par le Teatro Municipal Infantil de Madrid (TMI)

Sous la direction d'Antonio Guirau Sena

- *David Coperfield* (Mark Twain, traduction et adaptation d'Antonio Guirau d'après la version théâtrale française de Marcel Dubois) – 7 décembre 1967 au Teatro Español.
- *Pluft el fantasmita* (Clara María Machado, adaptation de Carlos Suárez Radillo) – 10 mai 1967 au Teatro Español.
- *El Infante Arnaldos* (Juan Antonio Castro) – 2 mai 1968 au Teatro Español.
- *El hombre de las cien manos* (Luis Matilla) – 9 janvier 1969 au Teatro Español.
- *El Juglarón* (León Felipe, adaptación de Juan Antonio Castro) – 24 octobre 1969 au Teatro Español.
- *Aventuras de Tom Sawyer* (Mark Twain, adaptation de Paulino Posada) – 22 octobre 1970 au Teatro Español.
- *El viaje de Pedro el afortunado* (Agust Strindberg, adaptation d'Antonio Guirau) – 20 décembre 1971 au Teatro Español.
- *La noche de los cuentos fantásticos* (Juan Cervera) – 5 octobre 1972 au Teatro Español.
- *Pinocho* (Carlo Collodi, adaptation d'Antonio Guirau) – 1 décembre 1973 au Teatro Alcázar.
- *Alicia en el país de las maravillas* (Lewis Caroll, adaptación de Carmen Heyman) – 7 décembre 1973 au Teatro Español.
- *De la Tierra a la luna* (Julio Verne, adaptation de Luisa Simón)- 10 octobre 1974 au Teatro Español.
- *Sobre un caballo de abril* (Sebastián Bautista de la Torre) – 13 octobre 1975 au Teatro María Guerrero.
- *Heidi* (Juana Spyri, adaptation de Luisa Simón) – 27 novembre 1976 au Teatro de la Zarzuela.
- *El último Robinson* (Luisa Simón) – 19 novembre 1976 au Teatro María Guerrero.

Annexe 4 : archives de la censure

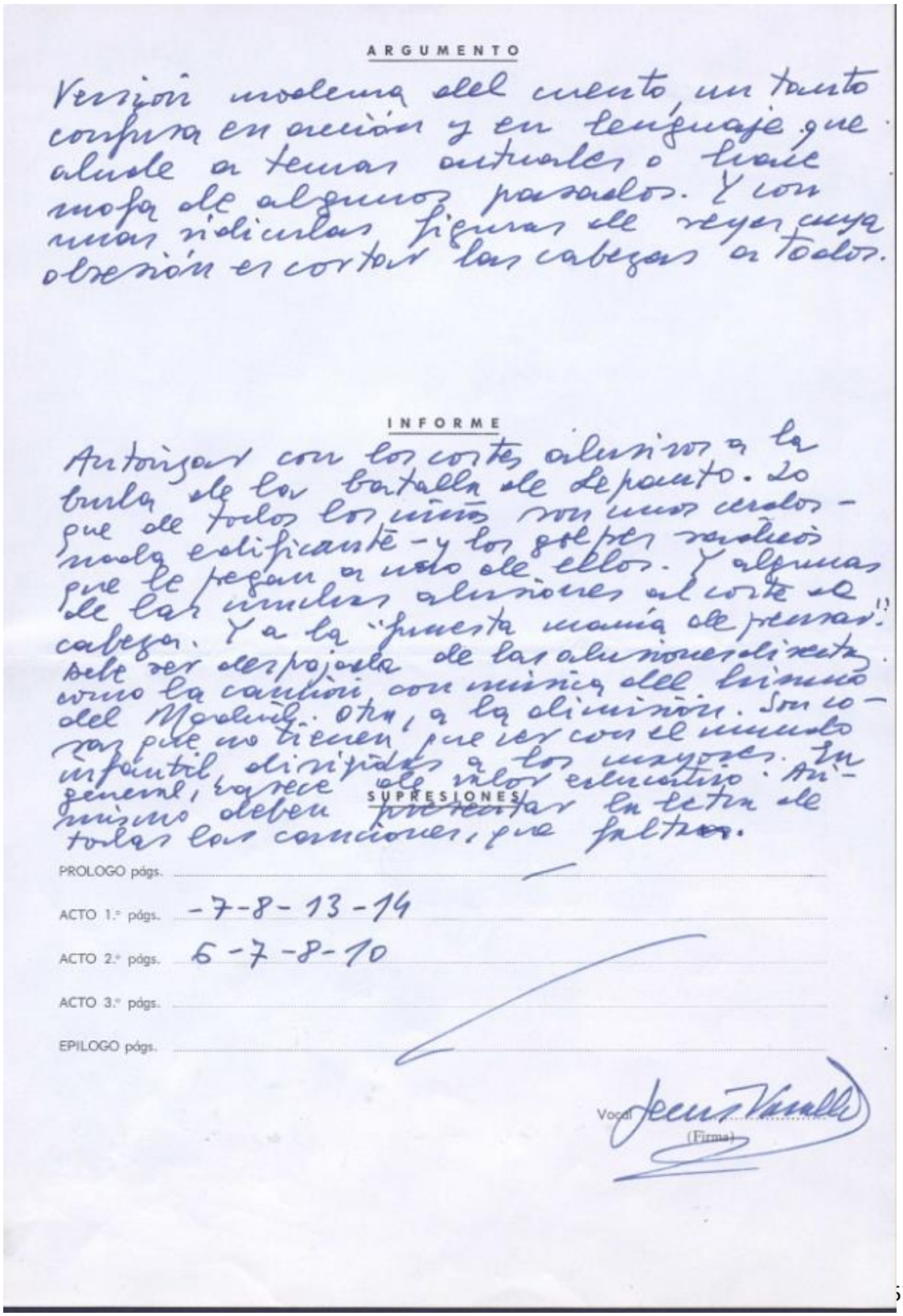
Illustrations de l'album *Juguetes en la frontera*, de Jesús López Pacheco, sur lesquelles apparaissent les croix rouges des censeurs. Source : AGA, (3) 50 – 15132, dossier n°2002/64.



Extraits du rapport de la commission de censure théâtrale sur l'adaptation d'*Alicia en el país de las maravillas*, de Vicente Romero (TMI, 1971) :

Source : AGA, (3) 46 – 73/9882, dossier n°506/71

Rapport de Jesús Vasallo



ARGUMENTO

Versión moderna del cuento, un tanto confusa en acción y en lenguaje, que alude a temas culturales o hace mofa de algunos pasados. Y con unas ridículas figuras de reyes cuya obsesión es cortar las cabezas a todos.

INFORME

Autorizar con los cortes alusivos a la burla de la batalla de Lepanto. Lo que de todos los niños son unos seres - moda estilizante - y los golpes sonoros que le pegan a todo el ellos. Y algunas de las simples alusiones al corte de cabezas. Y a la "puesta manía de pensar" debe ser despojada de las alusiones directas como la canción con música del himno del Madrid: Otra, a la alusión. Son cosas que no tienen que ver con el mundo infantil, dirigidas a los mayores. En general, carece del valor educativo. Mismo deben suprimirse en letra de todas las canciones, que faltan.

SUPRESIONES

PROLOGO págs. ____

ACTO 1.º págs. -7-8-13-14

ACTO 2.º págs. 6-7-8-10

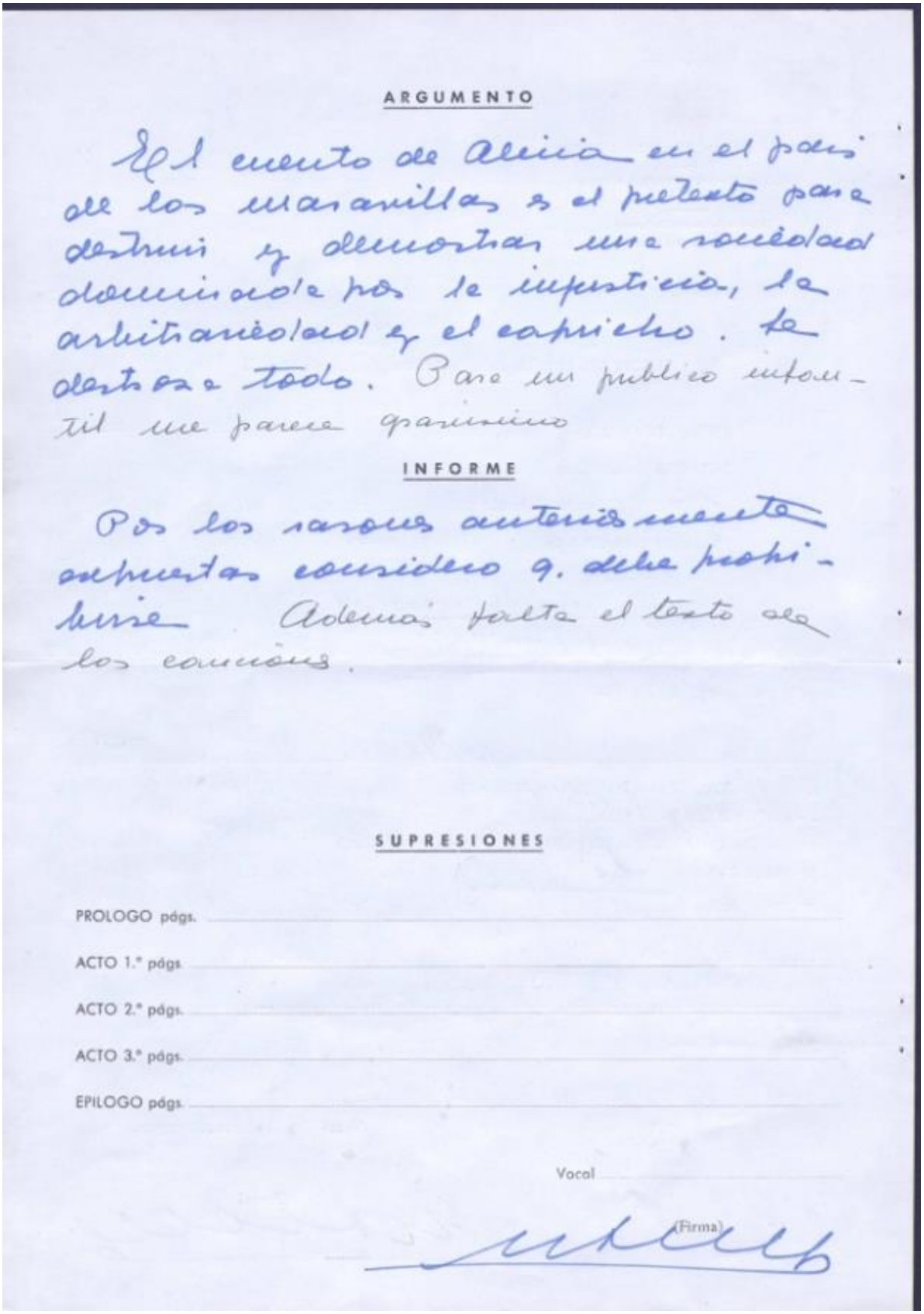
ACTO 3.º págs. ____

EPILOGO págs. ____

Vocal Jesús Vasallo

(Firma)

Rapport de María Nieves Sunyer



ARGUMENTO

El cuento de Alicia en el país de las maravillas es el pretexto para destruir y demostrar una sociedad dominada por la injusticia, la arbitrariedad y el capricho. Se destroza todo. Para un público infantil me parece aparatoso

INFORME

Por las razones anteriormente expuestas considero q. debe prohibirse. Además falta el texto de las canciones.

SUPRESIONES

PROLOGO págs. _____

ACTO 1.° págs. _____

ACTO 2.° págs. _____

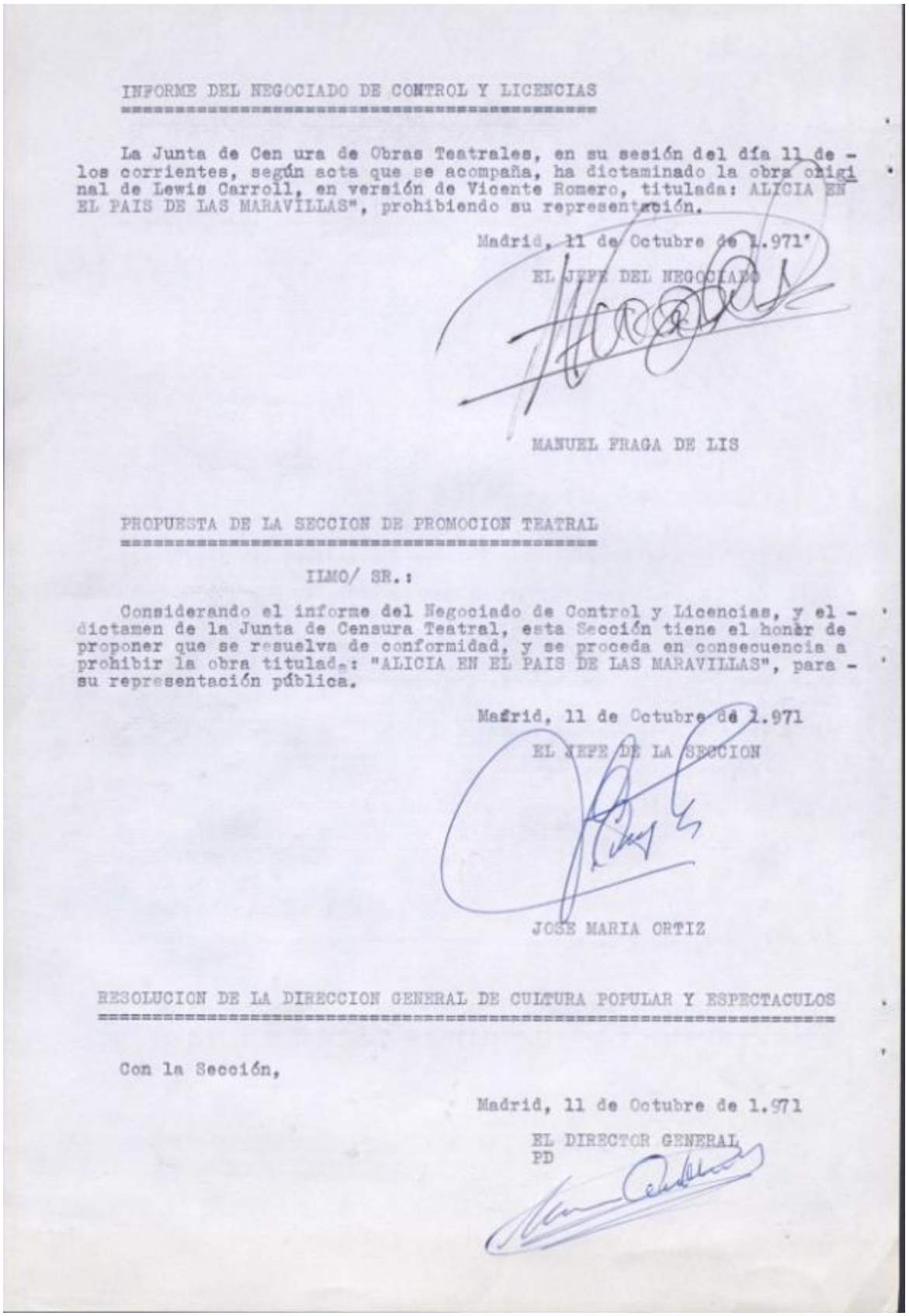
ACTO 3.° págs. _____

EPILOGO págs. _____

Vocal _____

(Firma)

Décision finale de la commission



INFORME DEL NEGOCIADO DE CONTROL Y LICENCIAS

La Junta de Cen ura de Obras Teatrales, en su sesión del día 11 de - los corrientes, según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra origi nal de Lewis Carroll, en versión de Vicente Romero, titulada: ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS", prohibiendo su representación.

Madrid, 11 de Octubre de 1.971

EL JEFE DEL NEGOCIADO

MANUEL FRAGA DE LIS

PROPUESTA DE LA SECCION DE PROMOCION TEATRAL

ILMO/ SR.:

Considerando el informe del Negociado de Control y Licencias, y el - dictamen de la Junta de Censura Teatral, esta Sección tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad, y se proceda en consecuencia a prohibir la obra titulada: "ALICIA EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS", para - su representación pública.

Madrid, 11 de Octubre de 1.971

EL JEFE DE LA SECCION

JOSE MARIA ORTIZ

RESOLUCION DE LA DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS

Con la Sección,

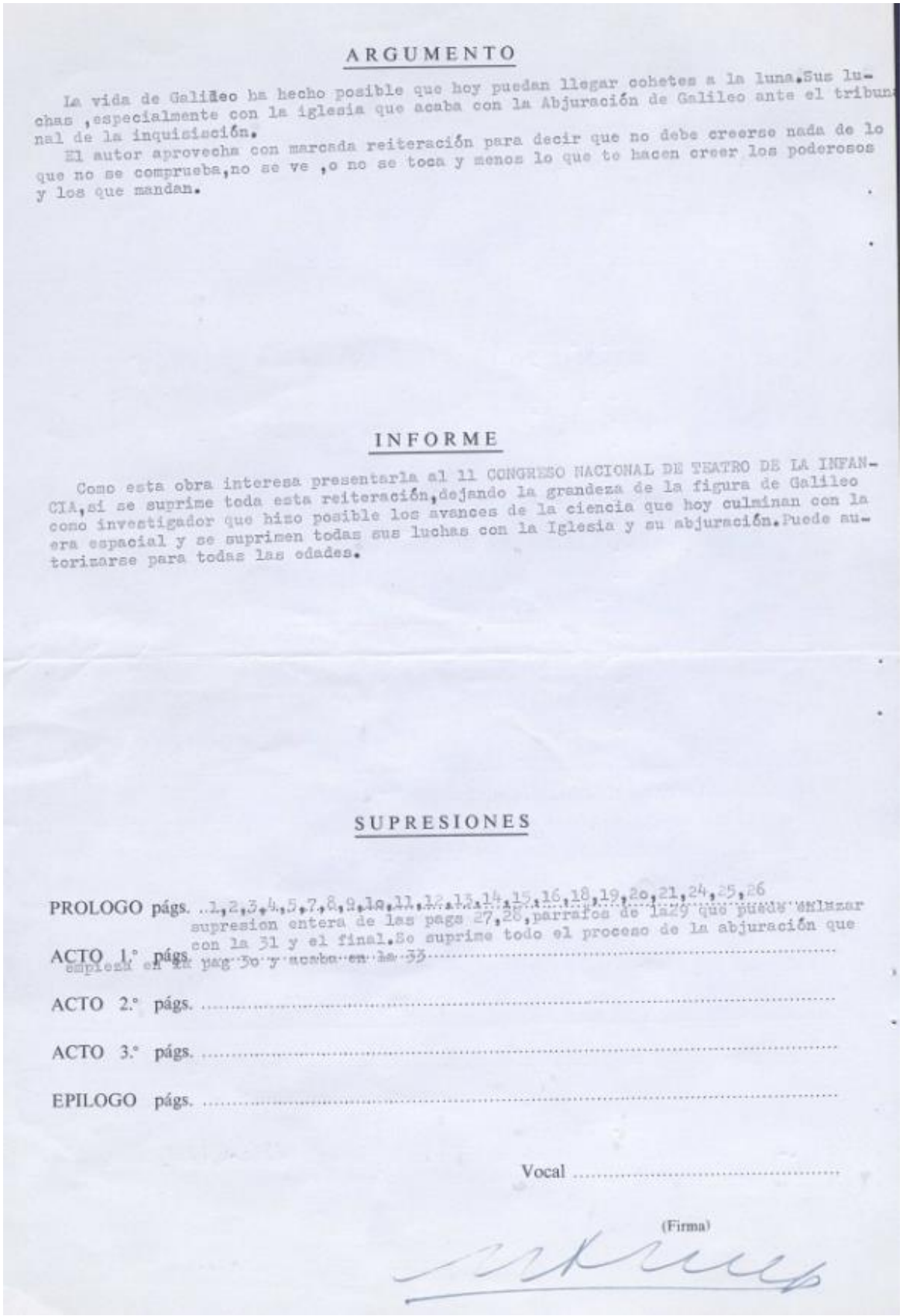
Madrid, 11 de Octubre de 1.971

EL DIRECTOR GENERAL
PD

Rapport de la commission de censure théâtrale sur la pièce *La terra es belluga*, de Jordi Bordas (compagnie L'OLIBA, 1969) :

Source : AGA, (3) 46 – 73/9912, dossier n°31/72.

Rapport de María Nieves Sunyer



ARGUMENTO

La vida de Galileo ha hecho posible que hoy puedan llegar cohetes a la luna.Sus luchas ,especialmente con la iglesia que acaba con la Abjuración de Galileo ante el tribunal de la inquisición.

El autor aprovecha con marcada reiteración para decir que no debe creerse nada de lo que no se comprueba,no se ve ,o no se toca y menos lo que te hacen creer los poderosos y los que mandan.

INFORME

Como esta obra interesa presentarla al II CONGRESO NACIONAL DE TEATRO DE LA INFANCIA,si se suprime toda esta reiteración,dejando la grandeza de la figura de Galileo como investigador que hizo posible los avances de la ciencia que hoy culminan con la era espacial y se suprimen todas sus luchas con la Iglesia y su abjuración.Puede autorizarse para todas las edades.

SUPRESIONES

PROLOGO págs. 1,2,3,4,5,7,8,9,10,11,12,13,14,15,16,18,19,20,21,24,25,26
supresion entera de las pags 27,28,parrafos de la29 que puede enlazar con la 31 y el final.Se suprime todo el proceso de la abjuración que empieza en la pag 30 y acaba en la 33

ACTO 1.° págs. .....

ACTO 2.° págs. .....

ACTO 3.° págs. .....

EPILOGO págs. .....

Vocal .....

(Firma)

Rapport de Francisco Galí

ARGUMENTO

La obra se desarrolla con saltos al pasado desde el año 1969. Comienza con la retransmisión de la llegada de unos astronautas a la luna. El locutor se deshace en ditirambos y PELUT comienza su protesta: "máquina militar, hambre, escuelas, bombardeos, países subdesarrollados, racismo, libertad y... GALILEO como punto de apoyo para demostrar que los poderes de "cierto mundo" están equivocados. Que aquello que se ha dicho siempre es mentira. El que "la tierra se mueve" de Galileo sirve para que DANIEL (1969) discuta con sus padres desde una rebeldía llena de tópicos: para que se demuestre que los conservadores -en tiempo de Galileo- luchan contra el sabio por defender sus intereses; para que PELUT (1969) presente tres inventos sensacionales en beneficio de la humanidad y que los fabricantes los compren para destruirlos y así seguir explotando a los hombres; para que tenga lugar el juicio de los inquisidores en el que se condena a Galileo. La obra termina con la lectura de la adjuración de Galileo, según el original y autentico texto -segun el autor- de las actas del proceso. El telón baja cuando un grupo de inquisidores soplan para que no caiga al suelo una nube de plumas de gallina

INFORME

La obra está hecha desde un punto de vista no crítico sino con toda la mala uva. Lleno de mala intención. Antimilitarista porque sí. Defensora de tópicos que si bien son ciertos al exagerarlos pierden su verdad. Mas que al tribunal de la inquisición parece juzgarse a la Iglesia. A mi,personalmete,me parece que como no puede mutilarse -perdería sentido la obra- no debe autorizarse la representación

SUPRESIONES

PROLOGO págs. .....

ACTO 1.° págs. .....

ACTO 2.° págs. .....

ACTO 3.° págs. .....

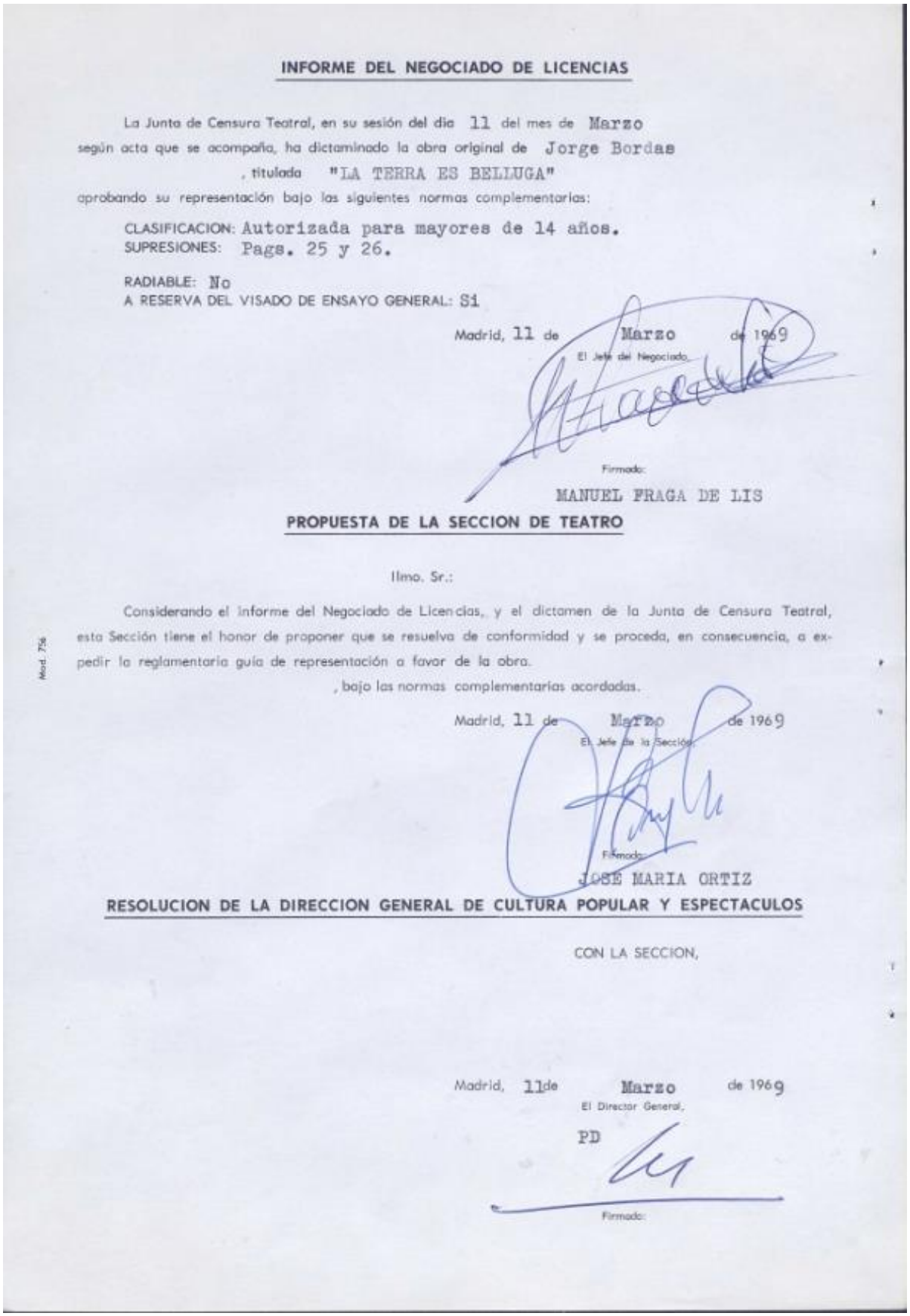
EPILOGO págs. .....

Vocal .....

(Firma)

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018

Décision finale de la commission



INFORME DEL NEGOCIADO DE LICENCIAS

La Junta de Censura Teatral, en su sesión del día 11 del mes de Marzo
según acta que se acompaña, ha dictaminado la obra original de Jorge Bordas
, titulada "LA TERRA ES BELLUGA"
aprobando su representación bajo las siguientes normas complementarias:

CLASIFICACION: Autorizada para mayores de 14 años.
SUPRESIONES: Pags. 25 y 26.

RADIABLE: No
A RESERVA DEL VISADO DE ENSAYO GENERAL: Si

Madrid, 11 de Marzo de 1969
El Jefe del Negociado,

Firmado:
MANUEL FRAGA DE LIS

PROPUESTA DE LA SECCION DE TEATRO

Ilmo. Sr.:

Considerando el informe del Negociado de Licencias, y el dictamen de la Junta de Censura Teatral, esta Sección tiene el honor de proponer que se resuelva de conformidad y se proceda, en consecuencia, a expedir la reglamentaria guía de representación a favor de la obra.
, bajo las normas complementarias acordadas.

Mod. 756

Madrid, 11 de Marzo de 1969
El Jefe de la Sección,

Firmado:
JOSE MARIA ORTIZ

RESOLUCION DE LA DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR Y ESPECTACULOS

CON LA SECCION,

Madrid, 11 de Marzo de 1969
El Director General,
PD

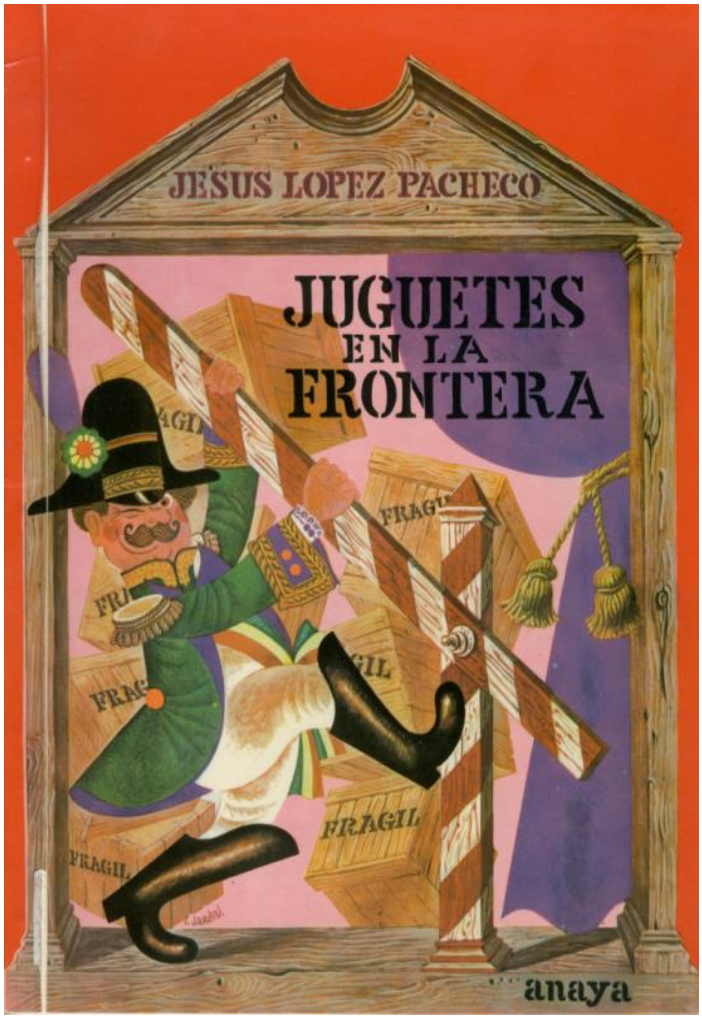
Firmado:

Annexe 5 : Tableau descriptif des différentes collections étudiées

	La Ballena Alegre	Colección Teatro	Girasol Teatro	Bambalinas Teatro	Edebé Teatro-Infantil	Edebé Teatro-Juvenil	L'Escorpi Teatre
Editeur	Doncel	Escelicer	Anaya	Escuelas Sagrado Corazón	Editorial Don Bosco	Editorial Don Bosco	Edicions 62
Dates	1957-76	1951-76	1964-67	1971-73	1974-85	1974-85	1970-
Contenu	Essentiellement composée de romans pour la jeunesse, cette collection intègre plusieurs recueils de pièces de théâtre.	Collection de théâtre général dans laquelle ont été publiés la majeure partie des dramaturges des générations antérieures aux années soixante-dix.	Collection composée de six pièces de théâtre jeune public.	Collection composée des œuvres mises en scène par le TMI de Madrid.	Collection composée de textes dramatiques d'auteurs et de compagnies diverses.	Collection composée de textes dramatiques d'auteurs et de compagnies diverses.	Collection de théâtre contemporain catalan.
Langue de publication	Castillan	Castillan	Castillan	Castillan	Castillan ou catalan	Castillan ou catalan	Catalan
Format, tirage et prix de vente.	Albums illustrés ~ 140 pages 26 x 21 cm Tirages : autour de 5000 exemplaires par numéro, avec de nombreuses rééditions. Prix : 80 ptas.	Livres de poche. Sans illustrations. ~ 80 pages 15 x 10,5 cm Prix : de 5 ptas (1958) à 25 ptas (à partir de 1971).	Albums illustrés De 20 à 30 pages 18 x 25 cm Tirage : autour de 5000 exemplaires par numéro, sans réédition. Prix : 48 ptas.	Livres de poche Sans illustrations ~ 80 pages 10,5 x 15 cm Tirage : 10.000 exemplaires. Subventionnée par le MIT.	Albums illustrés ~ 60 pages. 21 x 20 cm. Tirage : 7.000 exemplaires. Prix: 180 ptas.	Livres de poche Sans illustrations ~ 80 pages	Livres de poche Sans illustrations ~ 110 pages 10,5 x 17,5 cm Tirage : 2.000, avec plusieurs rééditions. Prix : 200 ptas.
Principaux auteurs (en gras ceux du corpus)	Théâtre : Carmen Conde, Carlos Muñiz Romans : Concha Castroviejo, Luis de Diego, Miguel Buñuel, José María Sánchez-Silva, Jaime Ferrán…	Alfonso Paso, Juan José Alonso Millán, José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Antonio Buero Vallejo, **Alfonso Sastre, Lauro Olmo, Pilar Enciso**	**Concha Fernández-Luna, Antonio Ferres, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, Felicidad Orquín, Alfonso Sastre**	**Luis Matilla**, Juan Cervera, Juan Antonio Castro, Paulino Posada, Miguel de Cervantes, August Strinberg. Pièces mises en scène par le TMI.	**Jorge Díaz, Luis Matilla, Josep Maria Benet i Jornet,** Lluis Coquard, Pedro Aguilar, Jesús Escoto, Pièces mises en scène par Los Títeres et le TMI.	**Jorge Díaz, Josep Maria Carandell, Luis Matilla,** Felipe Alcántara, Jesús Ballaz, Juan Antonio Castro, Pièces mises en scène par Los Títeres et le TMI.	**Josep Maria Jornet i Benet, Jordi Bordas,** Jordi Bedel, Salvador Espriu, Jordi Teixidor, Josep Lluís i Rodolf Sirera…

Annexe 6 : reproduction des couvertures et pages intérieures des collections du corpus

Collection « **Girasol Teatro** » (Anaya), couverture et page intérieure de *Juguetes en la frontera* (1964)





PRIMER ACTO

Puesto de Aduanas en la estación fronteriza entre dos países, Aquitania y Allitania, cuyas capitales son Aquí y Allí respectivamente. En primer término, a la derecha, una pequeña oficina con una mesa, un archivador y varias sillas. Una mampara de cartón y papel de celofán la separa de la sala de mercancías y paquetes, que ocupa todo el escenario. Al fondo, una gran cristalera (cartón y celofán), a través de la cual se ve parte de la estación, con luces de colores, señales indicadoras, carteles, delante, entre las vías, que no se ven, y la cristalera, se supone el andén. La sala tiene en el centro una especie de gran mostrador bajo en forma de "u", sobre el que hay muchos paquetes y bultos sin ningún orden, algunos abiertos.

Al levantarse el telón, varios carabineros abren paquetes y bultos. Van apareciendo entre los cartones y papeles, las cajas y trapos de los embalajes, diversos objetos: una radio, una bicicleta, un paquetón de libros...

Dentro de la oficina, el Cabo de Carabineros, sentado ante su escritorio, habla con el Carabinero de Bigotes de Alambre.

CABO.- ¿Estás seguro?

CARABINERO DE BIGOTES DE ALAMBRE.- *(Dando un taconazo)* Sí, mi cabo.

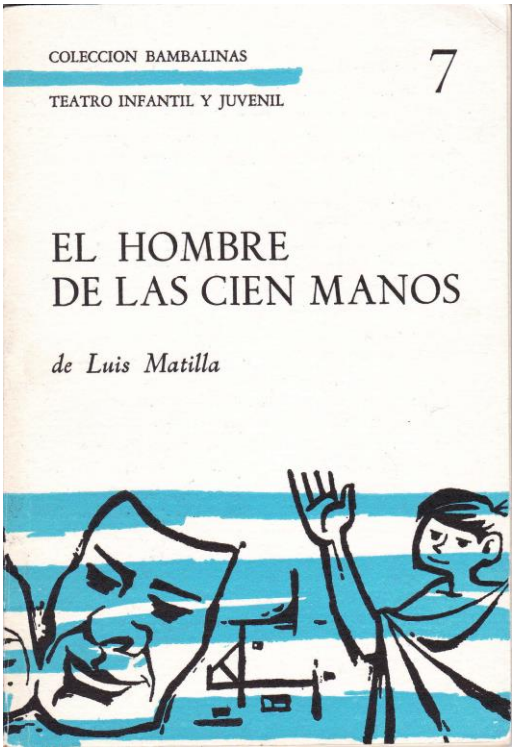
CABO.- ¿De modo que se enternece y deja pasar el contrabando?

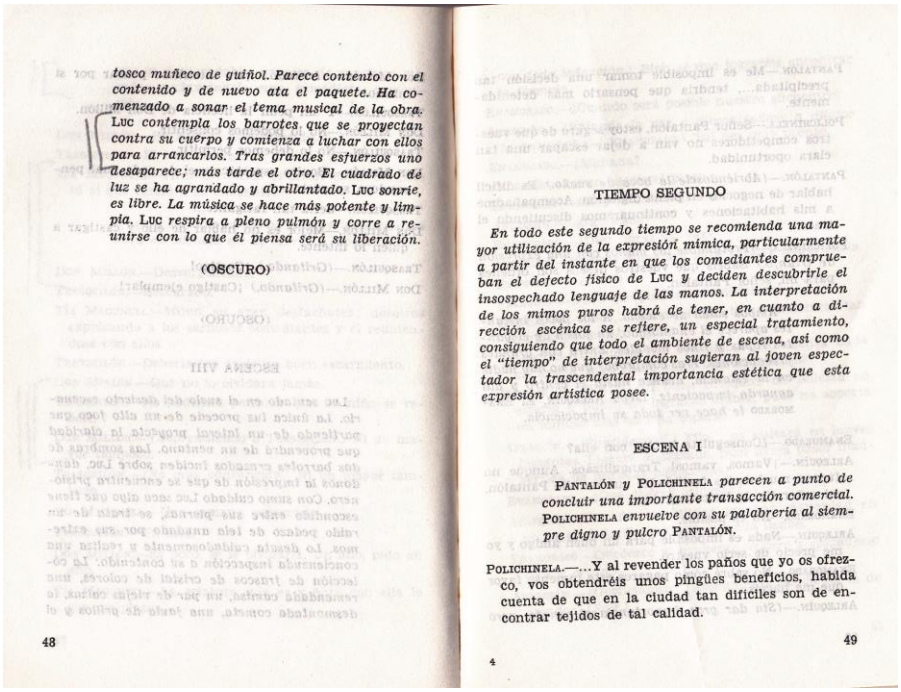
CARABINERO DE BIGOTES DE ALAMBRE.- Sí, mi cabo. Yo creo que los contrabandistas internacionales se han debido de enterar ya: todos acuden a él. ¿Se acuerda de la mujer rubia, esa que ya cogimos una vez con joyas? *(Gesto de asentimiento del Cabo).* Pues el otro día, cuando usted se fue de permiso, volvió a pasar. Yo estaba al lado. El Carabinero Cándido le preguntó que qué traía. *(Cambia la voz, atiplándola para imitar la de mujer).* "¿Qué qué traigo?. Poca cosa. Mi ropa. ¡Uy no la mire, por favor, que me da vergüenza: está sucia...!". *(Con otra voz, que debe imitar a la del Carabinero Cándido).* "Y esto, ¿qué es?". *(Con voz de mujer).* "¿Esto? Un collar de aguamarinas... Para mi hijita". ¡Y la dejó pasar, mi cabo, la dejó pasar! Si no llego yo a estar allí, que la agarré... ¡Eran joyas robadas!

(El Cabo se levanta y empieza a pasear por la oficina con aire preocupado. Los carabineros de la sala siguen abriendo paquetes y bultos).

CARABINERO 1.º.- Ya podían dejar los paquetes abiertos para que los miráramos. *(Golpea con un enorme martillo para desembalar un bulto).*

Collection « Bambalinas », couverture et pages intérieures de *El hombre de las cien manos* (1973)





tosco muñeco de guiñol. Parece contento con el contenido y de nuevo ata el paquete. Ha comenzado a sonar el tema musical de la obra. Luc contempla los barrotes que se proyectan contra su cuerpo y comienza a luchar con ellos para arrancarlos. Tras grandes esfuerzos uno desaparece; más tarde el otro. El cuadrado de luz se ha agrandado y abrillantado. Luc sonríe, es libre. La música se hace más potente y limpia. Luc respira a pleno pulmón y corre a reunirse con lo que él piensa será su liberación.

(OSCURO)

48

TIEMPO SEGUNDO

En todo este segundo tiempo se recomienda una mayor utilización de la expresión mímica, particularmente a partir del instante en que los comediantes comprueban el defecto físico de Luc y deciden descubrirle el insospechado lenguaje de las manos. La interpretación de los mimos puros habrá de tener, en cuanto a dirección escénica se refiere, un especial tratamiento, consiguiendo que todo el ambiente de escena, así como el "tiempo" de interpretación sugieran al joven espectador la trascendental importancia estética que esta expresión artística posee.

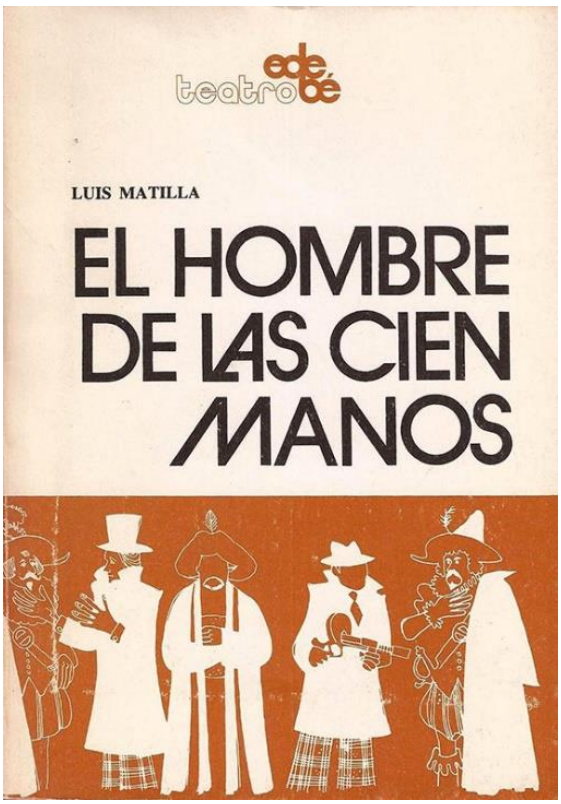
ESCENA I

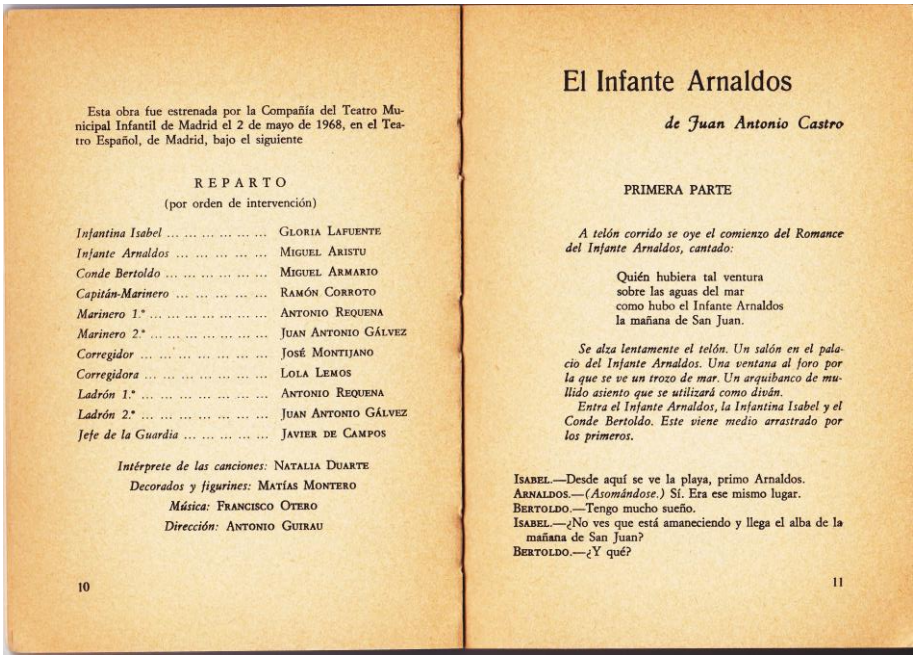
PANTALÓN *y* POLICHINELA *parecen a punto de concluir una importante transacción comercial.* POLICHINELA *envuelve con su palabrería al siempre digno y pulcro* PANTALÓN.

POLICHINELA.—...Y al revender los paños que yo os ofrezco, vos obtendréis unos pingües beneficios, habida cuenta de que en la ciudad tan difíciles son de encontrar tejidos de tal calidad.

49

Collection « Edebé Juvenil », couverture et pages intérieures de *El hombre de las cien manos* (1982)





Esta obra fue estrenada por la Compañía del Teatro Municipal Infantil de Madrid el 2 de mayo de 1968, en el Teatro Español, de Madrid, bajo el siguiente

REPARTO

(por orden de intervención)

Infantina Isabel	GLORIA LAFUENTE
Infante Arnaldos	MIGUEL ARISTU
Conde Bertoldo	MIGUEL ARMARIO
Capitán-Marinero	RAMÓN CORROTO
Marinero 1.º	ANTONIO REQUENA
Marinero 2.º	JUAN ANTONIO GÁLVEZ
Corregidor	JOSÉ MONTIJANO
Corregidora	LOLA LEMOS
Ladrón 1.º	ANTONIO REQUENA
Ladrón 2.º	JUAN ANTONIO GÁLVEZ
Jefe de la Guardia	JAVIER DE CAMPOS

Intérprete de las canciones: NATALIA DUARTE
Decorados y figurines: MATÍAS MONTERO
Música: FRANCISCO OTERO
Dirección: ANTONIO GUIRAU

10

El Infante Arnaldos

de Juan Antonio Castro

PRIMERA PARTE

A telón corrido se oye el comienzo del Romance del Infante Arnaldos, cantado:

Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el Infante Arnaldos
la mañana de San Juan.

Se alza lentamente el telón. Un salón en el palacio del Infante Arnaldos. Una ventana al foro por la que se ve un trozo de mar. Un arquibanco de mullido asiento que se utilizará como diván.
Entra el Infante Arnaldos, la Infantina Isabel y el Conde Bertoldo. Este viene medio arrastrado por los primeros.

ISABEL.—Desde aquí se ve la playa, primo Arnaldos.
ARNALDOS.—*(Asomándose.)* Sí. Era ese mismo lugar.
BERTOLDO.—Tengo mucho sueño.
ISABEL.—¿No ves que está amaneciendo y llega el alba de la mañana de San Juan?
BERTOLDO.—¿Y qué?

11

Collection « Edebé Infantil », couverture et pages intérieures de *Serapio y Yerbabuena* (1976)

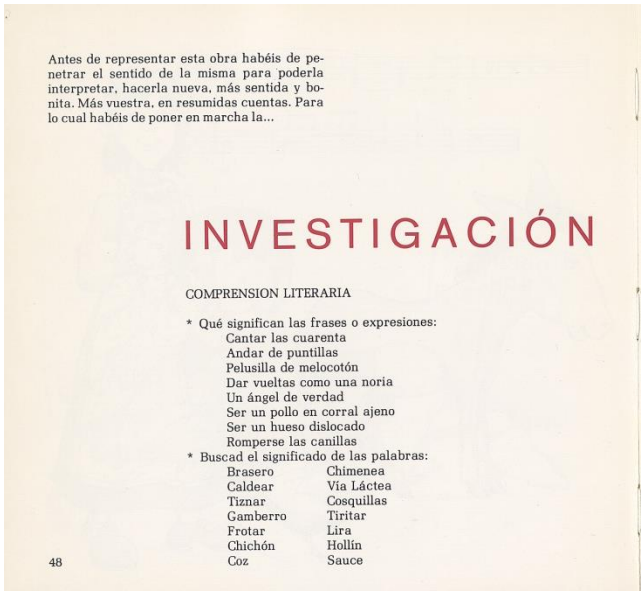



he puesto las alas. Me las saqué para que no se me tiznaran.

San Bomba.— Te voy a lanzar sin alas ni paracaídas para que aprendas a no tocar la lira fuera de horario.

Lo empuja brutalmente al patio de butacas.
Caen las cortinas y se sacan rápidamente del escenario la estufa, el sol y los letreros.

19


Antes de representar esta obra habéis de penetrar el sentido de la misma para poderla interpretar, hacerla nueva, más sentida y bonita. Más vuestra, en resumidas cuentas. Para lo cual habéis de poner en marcha la...

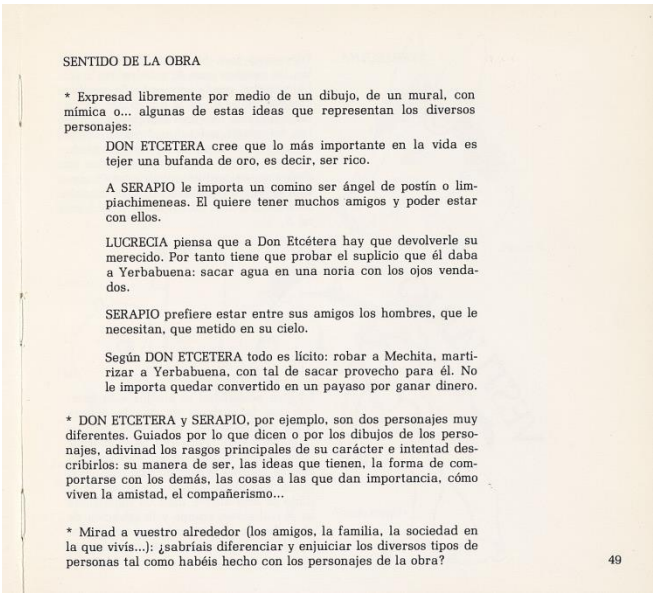
INVESTIGACIÓN

COMPRENSION LITERARIA

* Qué significan las frases o expresiones:
  - Cantar las cuarenta
  - Andar de puntillas
  - Pelusilla de melocotón
  - Dar vueltas como una noria
  - Un ángel de verdad
  - Ser un pollo en corral ajeno
  - Ser un hueso dislocado
  - Romperse las canillas
* Buscad el significado de las palabras:

Brasero	Chimenea
Caldear	Vía Láctea
Tiznar	Cosquillas
Gamberro	Tiritar
Frotar	Lira
Chichón	Hollín
Coz	Sauce

48


SENTIDO DE LA OBRA

* Expresad libremente por medio de un dibujo, de un mural, con mímica o... algunas de estas ideas que representan los diversos personajes:

  DON ETCETERA cree que lo más importante en la vida es tejer una bufanda de oro, es decir, ser rico.

  A SERAPIO le importa un comino ser ángel de postín o limpiachimeneas. El quiere tener muchos amigos y poder estar con ellos.

  LUCRECIA piensa que a Don Etcétera hay que devolverle su merecido. Por tanto tiene que probar el suplicio que él daba a Yerbabuena: sacar agua en una noria con los ojos vendados.

  SERAPIO prefiere estar entre sus amigos los hombres, que le necesitan, que metido en su cielo.

  Según DON ETCETERA todo es lícito: robar a Mechita, martirizar a Yerbabuena, con tal de sacar provecho para él. No le importa quedar convertido en un payaso por ganar dinero.

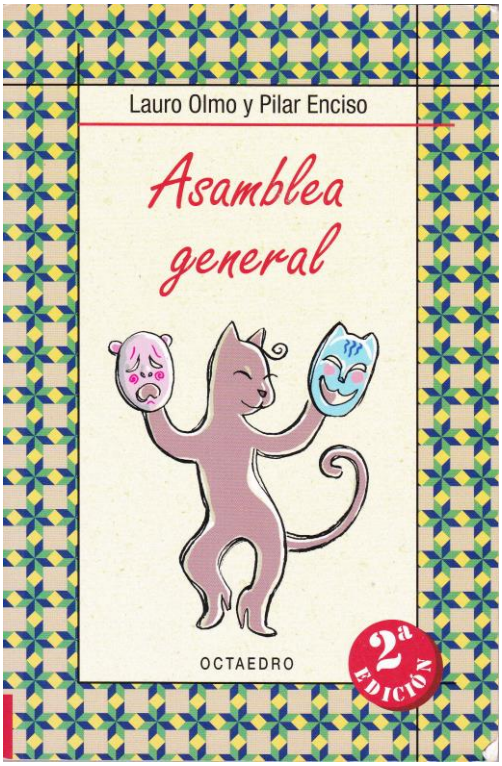
* DON ETCETERA y SERAPIO, por ejemplo, son dos personajes muy diferentes. Guiados por lo que dicen o por los dibujos de los personajes, adivinad los rasgos principales de su carácter e intentad describirlos: su manera de ser, las ideas que tienen, la forma de comportarse con los demás, las cosas a las que dan importancia, cómo viven la amistad, el compañerismo...

* Mirad a vuestro alrededor (los amigos, la familia, la sociedad en la que vivís...): ¿sabríais diferenciar y enjuiciar los diversos tipos de personas tal como habéis hecho con los personajes de la obra?

49

Annexe 7 : rééditions récentes de certaines pièces du corpus

Asamblea General, collection « Biblioteca básica », Editorial Octaedro, 2009.



Même œuvre publiée dans la collection « Teatro », Escelicer, 1969.

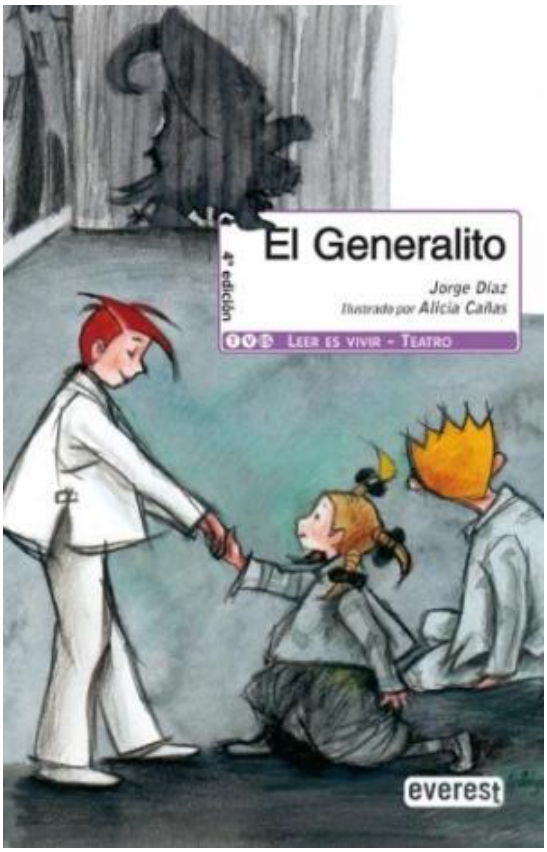


El hombre de las cien manos, « Coleccion de teatro ASSITEJ España », Madrid, Assitej-España, 2005.

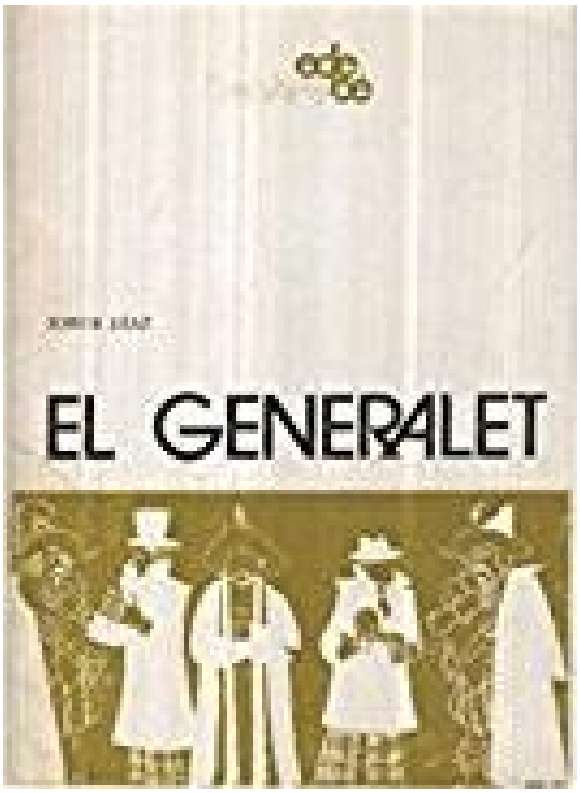


Pour comparaison, voir les couvertures de la même œuvre présentées en annexe 6.

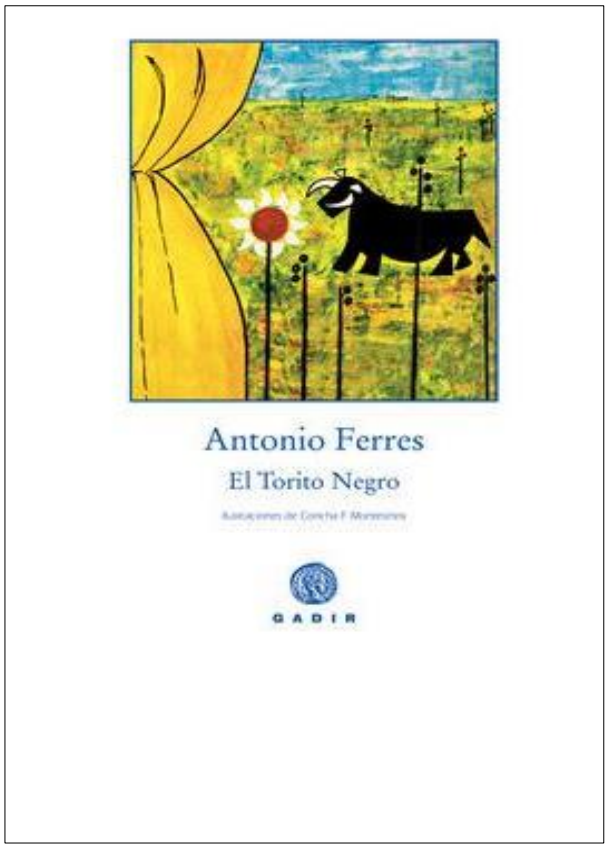
El Generalito, collection « Leer es vivir – Teatro », Madrid, Everest, 2010.



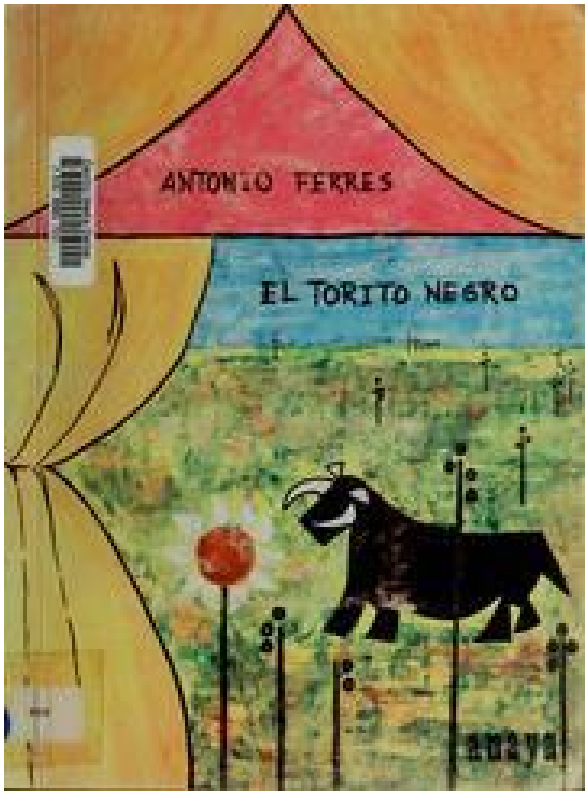
Même oeuvre publiée en catalan dans la collection « Edebé Juvenil », Barcelona, Don Bosco, 1979.



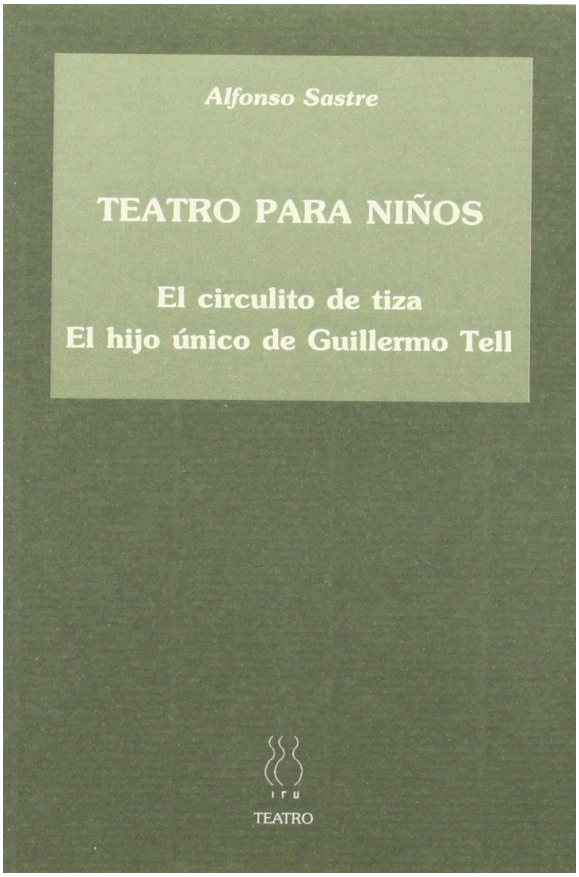
El torito negro, collection « El bosque viejo », Madrid, Gadir, 2005.



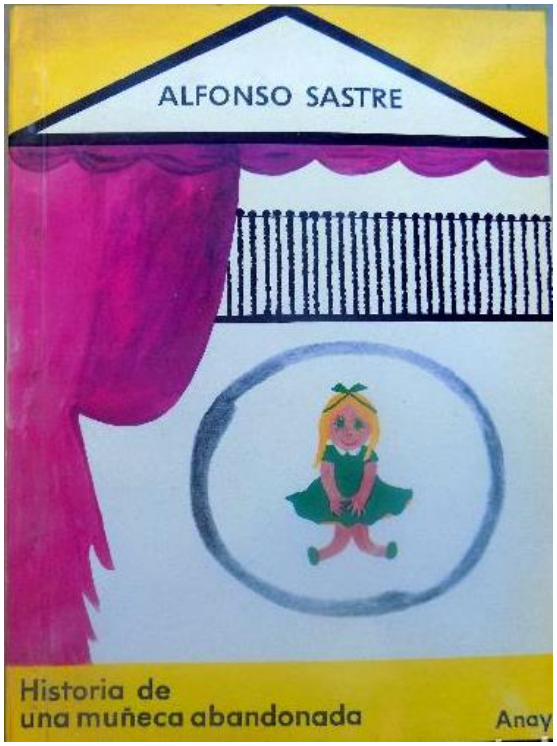
Même oeuvre, publiée dans la collection « Girasol Teatro », Madrid, Anaya, 1964.



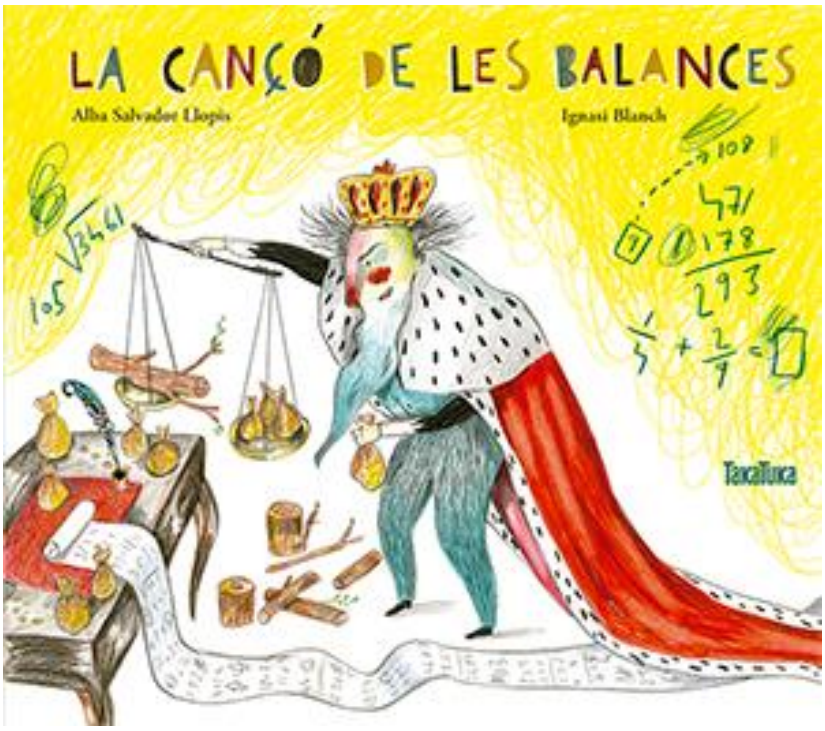
El circulito de tiza madrileño, collection « Teatro », Hondarribia, Hiru, 2006.



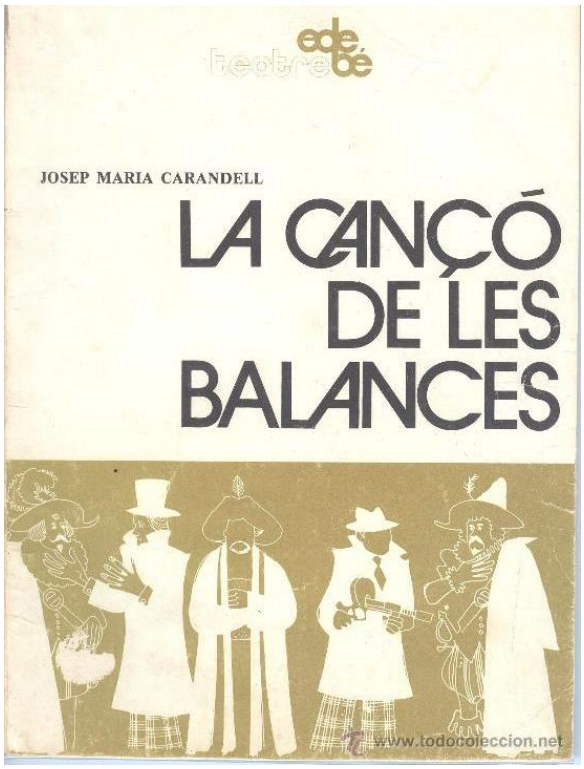
Deuxième partie du dytique intitulée *Historia de una muñeca abandonada*, publiée dans la collection « Girasol Teatro », Madrid, Anaya, 1964.



La cançó de les balances, Barcelona, éditions Takatuka, 2015.



Même oeuvre publiée en catalan dans la collection « Edebé Juvenil », Barcelona, Don Bosco, 1977.



La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978.

Résumé : Après les évolutions qu'a connues le théâtre jeune public dans les années 1920-1936, l'instauration de la dictature franquiste a signifié la mise sous contrôle des activités culturelles. Devenu l'instrument d'une pédagogie au service du régime, le théâtre jeune public a fait l'objet, dans l'Espagne des années 1960, de l'attention toute particulière du Ministère de l'Information et du Tourisme, alors en charge de la culture, et de la Sección Femenina (troupe Los Títeres, 1959 ; Asociación Española para el Teatro Infantil y Juvenil, 1966). Dans le cadre délimité par ces politiques et pratiques culturelles, ce travail vise à mettre en évidence le rôle joué par certains dramaturges (issus du réalisme social, du *Teatro Independiente* et du *Nuevo Teatro*) dans la promotion d'un nouveau théâtre jeune public. Sans prétendre à une entreprise commune, ils se sont tous tournés sporadiquement et au même moment vers le jeune public et ont témoigné d'un engagement indissociable de la prise de risque inhérente à toute transgression esthétique et politique, mais aussi à la volonté de faire émerger une posture auctoriale nouvelle, marquée par un effort de fusionner conscientisation du jeune spectateur et dimension ludique. Cette thèse, qui s'inscrit dans une perspective interdisciplinaire (études théâtrales, études littéraires, sociologie du spectacle, histoire culturelle, anthropologie…), associe l'analyse littéraire à l'examen d'archives historico-culturelles afin de rendre compte des enjeux esthétiques, éthiques et politiques propres au corpus dans son contexte de création.

Mots clés : théâtre, littérature dramatique contemporaine, jeune public, Espagne, franquisme.

The transition towards a new form of theatre for young audience : writing, publishing and direction in Spain from 1960 to 1978.

Abstract : After the progress seen in spanish children's theatre between 1920 and 1936, the arrival of the Franco dictatorship resulted in cultural activity being taken into state control. Children's theatre became an educational tool to serve the interests of the regime, and during the 1960's was the object of particular attention from the Ministry of Tourism and Information, which at the time was responsible of cultural affairs, and from the Sección Femenina (troupe Los Títeres , 1959 ; Asociación Española para el Teatro Infantil y Juvenil, 1966). Within the general context set by these political policies and cultural practices, this work aims to demonstrate the role played by certain dramatists, whose origins were in social realism, the Teatro Independiente and the Nuevo Teatro, in promoting a new kind of theatre for young audience. Although they did not work together in any organised way, at the similar time they all sporadically turned their attention towards a young audience. They gave witness to the element of risk inherent in any attempt to transgress aesthetic and cultural norms, and also to desire to create a new kind of theatre writing which aimed to combine awareness raising with an element of play. This thesis is written from an interdisciplinary perspective (theatre studies, literature, sociology of entertainment, cultural history, anthropology…). It brings together literary analysis and the study of historic and cultural records in order to give an account of the aesthetic, ethical an practical issues which influenced the dramatic work.

Keywords : theatre, contemporary dramatic literature, young audience, Spain, Franco regime.

Université Rennes 2
École Doctorale 595 – Arts, Lettres, Langues
EA 3206 – Centre d'Etudes des Langues et Littératures Anciennes et Modernes

Arnaud, Simon. La transition vers un autre théâtre jeune public : écrire, éditer et mettre en scène en Espagne de 1960 à 1978 - 2018