La Tribu d'Essence
Compagnie théâtrale
Jeune (et Tout) Public

Dossier pédagogique de
(complément au dossier de présentation artistique)

« En attendant le petit Poucet »

Spectacle tout public à partir de 6 ans.
Mise en scène de Virginie Soum.
Texte de Philippe Dorin (Editions L'école des loisirs -Théâtre).

Avec :
Benoît Chauleur –le Grand ; Saturnin Barré –la Petite.

Décor : Jacques Bibonne.
Costumes : Paula Simon.
Création musicale : Jean-baptiste Châtelain.
Lumières : Virginie Soum.

Durée 55 minutes.

Synopsis.

Le Grand et la Petite, petits « Poucets » d'aujourd'hui, se rencontrent sur le chemin de l'exil. Ils décident de devenir frère et sœur.
Ils marchent… à la recherche d'un petit coin, vu en rêve… *« une toute petite place rien que pour nous deux, juste de quoi retirer nos chaussures et poser nos pieds sur un petit tapis »*.
Un petit caillou blanc les accompagne.
Dans leur cheminement, ils rêvent, s'inventent des histoires, traversent des villes imaginaires, font apparaître le fantôme de leur mère…
Ils inventent leur présent.

Notes d'intention.

Fable poétique contemporaine, variation sur la thématique de la recherche du « foyer », le texte de Philippe Dorin s'apparente pour moi à une quête initiatique : deux personnages qui découvrent l'histoire qu'ils sont en train de s'inventer, qui s'y perdent, qui attendent.. et qui repartent…
Alors… leur donner corps… s'asseoir au bord de leur chemin… les regarder passer… assister à des fragments de leur errance… et questionner notre rapport à l'enfance.

Morceaux choisis.

Scène 1.
Le Grand : « L'histoire du petit poucet ! L'histoire du petit pouc'est… l'histoire du petit pou ! L'histoire du petit poucet, c'est l'histoire du petit pou. Il en avait plein la tête. Et ça le grattait, ça le grattait. Et chaque fois qu'il se grattait la tête, pour pas qu'on voie que c'était à cause des poux, il disait : « J'ai une idée ! ».

Scène 2.
Le Grand : « Comment tu t'appelles ? »
La Petite : « Pierre. »
Le Grand : « Tu es un garçon ? »
La Petite : « Non, une fille. »
Le Grand : « Ce sont les garçons qui s'appellent Pierre. »
La Petite : « Non ! pour un garçon, on dit caillou. »

Scène 2.
Le Grand : « Et maman ? »
La Petite : « On l'a oubliée ! »
Le Grand : « Sa mère, on l'oublie jamais. »
La Petite : « Alors, elle est morte. »
Le Grand : « Ah bon, elle est morte maman ? »
La Petite : « Ben oui ! Depuis longtemps. »
Le Grand : « Ah bon ! je ne le savais pas. »
La Petite : « Tu vois, tu l'avais oubliée. »
Le Grand : « Pauvre maman ! »

Scène 2.
La Petite : « C'était un petit coin qu'il avait vu en rêve, une toute petite place rien que pour nous deux, juste de quoi retirer nos chaussures et poser nos pieds sur un petit tapis. »

Scène 4.
La Petite : « Maman ! »
Le grand : « Tu m'as reconnue ? »
La petite : « Oui ! t'es pas morte ? »
Le Grand : « Bien sûr que si ! »
La Petite : « Alors, pourquoi t'es là ? »
Le Grand : « Je suis venue vous faire une petite visite, à toi et au Grand. Ça te fait plaisir ? »
La petite : « Oh oui, maman ! »
Le Grand : « Il est gentil avec toi le Grand ? »
La Petite : « Oui, maman ! enfin…il a voulu m'abandonner. »
Le Grand : « Ah bon ? tu crois ? »
La Petite : « Je t'assure, maman. »
Le Grand : « Mais non, il ne ferait jamais ça le Grand, tu le sais bien. Tu es ce qu'il a de plus cher au monde. »

Scène 5.
La Petite : « Alors, on est morts ? »
Le Grand : « Ben oui ! tu vois bien qu'on est devenus des anges. »
La Petite : « Et nos petits corps, qu'est-ce que tu en as fait ? »
Le Grand : « Je les ai laissés là-bas, dans le fossé. »
La Petite : « J'espère qu'on va pas nous les voler, le temps qu'on est morts. »
Le Grand : « Ne t'inquiète pas, je les ai bien pliés. »
La Petite : « Ca change pas grand-chose d'être mort. »
Le Grand : « Chut ! »
La Petite : « Qu'est-ce qu'il y a ? »
Le Grand : « Profites du silence. Ecoute, c'est l'éternité ! »

Visées pédagogiques.

Ces morceaux choisis donnent bien à entendre l'écriture de Philippe Dorin. Le premier extrait indique le ton adopté par l'auteur : il prend le contre-pied du conte traditionnel et à l'aide d'un jeu de mot amusant se réapproprie le nom du Petit poucet, en lui conférant un sens nouveau : « L'histoire du petit pouc'est… L'histoire du petit pou ! ». Les extraits suivants montrent que les deux personnages sont dans une démarche d'inventivité : ils inventent leur mère, décident de la faire mourir puis de la ressusciter (et puisque, en scène, ils le décident, pour le spectateur la convention est acceptée et cela devient vrai). Dans le dernier extrait ils expérimentent la mort à travers le fait de jouer à être des anges.

« En attendant le Petit Poucet » est un texte iconoclaste, construit sans continuité narrative. Assis au bord de leur chemin, le spectateur assiste à des fragments de vie : dans une scène, le Grand et la Petite attendent… dans l'autre ils ne font que passer… plus tard ils conversent, ou se racontent des histoires. Cette fragmentation elliptique donne naissance à des instants poétiques, drôles ou émouvants.

L'écriture, à la fois réduite à son essence et très juste dans ce qu'elle ouvre comme interrogations, est le moteur même des rebondissements dramatiques. Dans ce minimalisme, Philippe Dorin compose une histoire simple, aux personnages schématiques (« le Grand » ; « la Petite »). Comme dans le conte, ils ont une « fonction » (le père, la mère ou l'enfant…) et n'existent que par le monde qu'ils suggèrent. Ils ne sont pas considérés sous un angle psychologique. Ils n'existent qu'à travers ce qu'ils disent (donc ce qu'ils inventent). Philippe Dorin mobilise l'imaginaire de l'enfant à l'aide de la force évocatrice des mots, grâce auxquels on peut maîtriser le monde qui nous entoure.

Ce qui me semble très important dans cette histoire c'est qu'on y voit des personnages jouer, s'inventer un lien, être dans l'instant. Or, pour un enfant, jouer c'est apprendre à vivre. Le fait de jouer a pour lui autant de sens et de nécessité que la réalité qui l'entoure : c'est pour l'enfant une façon fondamentale d'expérimenter le monde. L'enfant se reconnaît pleinement dans l'acteur, qui lui aussi joue à ce que tout soit vrai. C'est pour cela que « En attendant le petit Poucet » ouvre autant de portes et de possibles : il met en scène le jeu et l'invention du présent.

En s'inventant leur propre vie, nos personnages n'hésitent pas à évoquer des thèmes comme la mort ou l'abandon. Ces épreuves soulèvent des interrogations que le jeune spectateur se pose (même s'il n'y a pas été encore confronté). En voyant sur scène des personnages formuler et ressentir comme lui ces peurs, l'enfant y reconnaît les siennes et se sent moins isolé, il peut partager ses émotions. Il peut grandir.

Peter Brook dit : « Au théâtre, on écrit sur une ardoise que l'on peut toujours effacer ». Cette citation convient particulièrement à ce texte où les personnages jouent à la vie, font comme si tout était vrai. Accepter de croire à ce « comme si c'était vrai », c'est –quelque soit son âge- accepter de laisser s'épanouir sa propre enfance.

Faire découvrir cet auteur à des jeunes spectateurs est un acte exigeant. Le Jeune Public doit se construire au travers d'œuvres artistiques de qualité, qui s'adressent à lui en tant que personne à part entière.

Virginie Soum.

L'auteur.

Né en 1956, Philippe Dorin vit depuis plusieurs années à Strasbourg. Depuis deux saisons, il est en étroite collaboration avec le Théâtre de l'Est Parisien, où ses présentées ses créations. Ecrivain, également comédien, il est l'auteur de nombreux textes pour la jeunesse. Sa recherche d'un imaginaire d'aujourd'hui se fonde sur l'observation de l'enfant et l'appropriation de son univers (ateliers d'écriture, résidences dans les écoles). De fait l'écriture de Philippe Dorin ne s'adresse pas exclusivement à l'enfant.

Le théâtre jeune public de Philippe Dorin, aux éditions l'Ecole des Loisirs :

« Dans ma maison de papier j'ai des poèmes sur le feu » ; « Un œil jeté par la fenêtre » ; « En attendant le petit Poucet » ; « Sacré silence » ; « Le monde point à la ligne » ; « Ils se marièrent et eurent beaucoup ».
Mais aussi des récits :
« Parole d'ange » (Je Bouquine N°70) ; « Le voleur de sommeil » (J'aime lire no147) ; « Villa Esseling Monde » (Editions la Fontaine) ; « Le jour de la fabrication des yeux » (Centre de Création Littéraire de Grenoble) ; « Cœur de Pierre» (Souris Noire) .

Citations :

Catherine Anne, auteur pour le jeune public et directrice du Théâtre de l'Est Parisien :
« Philippe Dorin est un inventeur, qui invente beaucoup à partir de peu. Peu de mots lorsqu'il écrit, des objets de peu lorsqu'il fabrique… il s'est lancé dans l'écriture du côté des enfants, probablement grâce à son regard de curieux joueur, mais la force, la précision et l'originalité de ses pièces font exploser le clivage entre adultes et enfants. »

Philippe Dorin :
« J'ai très peu de mots. Je les agence de façon différente pour raconter des histoires différentes. Ils sont pour moi comme des balises : l'histoire est entre les balises, entre les mots ; chaque spectateur a reconstruit en fonction de sa propre histoire. »

« J'aurais écrit pour les adultes, je ne serai jamais allé au bout de moi même. Quand on est adulte, on a une distance par rapport aux choses. Chez l'enfant, tout est intuitif, dans l'instant . C'est très théâtral : le théâtre n'existe qu'au moment où il se fait. »

« Quand j'écris, je ne pense pas du tout aux enfants. J'essaie d'écrire une histoire, la plus simple possible. Pour les petits, il faut que l'histoire soit encore plus simple et qu'en même temps elle apporte un point de vu personnel sur quelque chose, qu'elle soit de la littérature…C'est la seule chose qui me guide : être le moins fantaisiste possible ; je veux suggérer un monde complètement imaginaire, mais tangible. »

« Pour écrire pour les enfants il ne faut pas les connaître. Ce qu'on écrit aujourd'hui pour les enfants est trop bien fait pour eux, par des gens qui les connaissent trop bien, sur les plans psychologiques, pédagogiques. Mis à part quelques grands textes, cette littérature n'est pas de la littérature, parce qu'il n'y a pas moyen de s'en échapper.
Quand on écrit pour les enfants, il ne faut pas que ce soit gagné d'avance. J'ai une nostalgie énorme de l'enfance qui est un monde privilégié, celui de l'émerveillement. Quand on est un enfant, on veut grandir vite et comprendre le monde. Et je crois que lorsqu'on est devenu adulte, on veut revenir dans le cocon, revenir dans le ventre. C'est pour ça qu'on écrit ».

Entretien.

Le numéro 9 de la revue **Itinéraire d'Auteur** publié par le Centre national des écritures du spectacle La Chartreuse, consacré à Philippe Dorin (avril 2006), propose un long entretien avec l'auteur mené par Claudine Galéa (auteur et journaliste). En voici un extrait.

Les personnages nomment et dénomment. Et ils apparaissent et disparaissent.

C'est la magie des mots, dès que ce n'est plus dit, cela n'existe plus.

Tu n'as pas besoin de beaucoup de mots pour nommer. Un peu comme dans les contes ?

Oui, comme dans les contes, les mots déterminent. Les noms des personnages sont déterminés par leur fonction, les gens sont père, mère, ogre, princesse. Les mots ne sont pas là pour raconter des états d'âme, ils disent seulement les faits. C'est toujours le côté organique. Pour ***Ils se marièrent et eurent beaucoup*** - peut-être aussi à cause du titre -, les spectateurs trouvent souvent que les personnages semblent sortis d'un conte. Pour ***Dans ma maison de papier, j'ai des poèmes sur le feu***, on nous dit qu'ils sont comme sortis d'un songe. Cela me plaît, parce que mon désir, c'est d'écrire des histoires comme ***Le Petit Poucet*** ou ***Le Petit Chaperon rouge***. Ce sont des histoires universelles qui courent sur toute la terre et qui parlent aux enfants comme aux adultes. J'ai été dernièrement conforté dans cette idée avec ***Le Petit Chaperon rouge*** de Joël Pommerat, un spectacle vraiment fort.

Peu de mots. Des phrases courtes. Si on prend Bouge plus ! c'est exemplaire.

Tout est à zéro. Il n'y a pas un mot qui compte plus qu'un autre. Le mot enfant, le mot chaise, c'est pareil.

C'est une pièce terrible et la réduction du langage permet ça. Tu enlèves du lien. On ne peut se raccrocher à rien, on ne peut pas se rassurer.

Oui, c'est vrai, c'est terrible.

Plus tu avances dans l'écriture, plus tu réduis le lien. La cellule, c'est le mot. Ce n'est pas la phrase, parce que la phrase c'est l'endroit où le mot devient une histoire. Il semble qu'on est de moins en moins dans l'histoire et de moins en moins dans la phrase. Ça se catapulte, sans pour autant devenir du théâtre de l'absurde.

Ce sont les mots qui vont faire rebondir les choses, je prends souvent cet exemple extrait de ***Dans ma maison de papier*** :

- *Comment tu t'appelles ?*
- *Aimée et toi ?*
- *Emma.*
- *Aimée, Emma, c'est presque le même nom ?*
- *Oui, c'est juste le temps qui change.*
- *Tiens, il neige.*

Dire les prénoms fait venir l'hiver.
Très vite je pose quelques mots sur la page puis je vais voir ce que ça donne. Il n'y a pas de pensée, il faut que ça se résolve

avec ce que l'autre va répondre.

Chez toi, le mot contient un peu tout : l'image, le personnage, l'objet, la pensée. Tu donnes priorité au mot sur la phrase comme tu donnes priorité à la situation sur le récit. Tu isoles des éléments de l'écriture dramatique et tu donnes à l'événement dramatique priorité sur l'évolution dramatique.

Quand j'écris, je fais des opérations, et c'est plutôt des soustractions, j'écris un mot et ça en élimine des tas d'autres.
Je ne fais pas d'ateliers d'écriture, mais quand ça m'est arrivé de faire écrire, je dis toujours aux gens : « Vous avez trop d'idées, reprenez les deux premières répliques, creusez et réduisez au lieu d'étoffer ». L'idée tue. C'est en réduisant qu'on obtient l'essence de la pensée.

Cela ne t'inquiète pas qu'il y ait de moins en moins de mots ?

Si, cela m'inquiète beaucoup, mais peut-être, il va y avoir d'autres ressorts : maintenant je suis plus à l'aise pour écrire des monologues par exemple. Dans Christ sans hache, il y a le début d'un monologue : - Il y a trois sortes de catégories, les choses, les paysages, les gens… Michel Froehly m'a dit : « Tu peux en faire des pages et des pages, ça se supportera à l'infini ». Et moi j'ai trouvé ça très jubilatoire. Quand j'ai donné à lire, plusieurs personnes m'ont dit : « On dirait du Novarina mais en très pauvre ! »

On peut penser à Beckett aussi. D'autant que tu l'aimes, Beckett, tu vas jusqu'à donner son nom à un personnage, même si tu t'amuses avec l'orthographe, Juliette Béquette.

Beckett a tout réduit, mais ce n'est pas pour les enfants.
Moi, ce sont les enfants qui m'ont fait tout réduire.

Peu de mots, mais beaucoup de jeux en eux et entre eux. Autrement dit, c'est l'économie qui apporte la richesse de sens.

Si je prends *En attendant le Petit Poucet*, la scène où les deux personnages jouent, chacun à son tour, à être la mère : très peu de mots changent et en même temps ça dit plein de choses. Le fait de répéter la scène et de la faire jouer par l'autre bouleverse l'écoute de ce qui est dit. Ce très peu ouvre énormément. C'est en me concentrant sur l'économie de la scène que j'ai réussi à l'ouvrir au maximum.

Qu'est-ce qui a été premier, l'histoire du caillou ?

C'est une pièce très importante pour moi : la première fois où j'ai eu un déclic sur cette façon d'écrire par fragments. Il y avait ce chemin de cailloux, ces personnages et je n'arrivais pas à trouver de continuité. Alors j'ai écrit - *Le Grand passe, suivi de La Petite, suivie du petit caillou* et à partir de ce moment, c'était juste les comédiens qui entrent, jouent une scène, sortent puis reviennent et c'est beaucoup plus tard. C'est devenu le squelette de la pièce.
Alors ça s'est écrit très vite, parce que je n'avais plus besoin de me fier à une continuité narrative. Je pouvais tout mettre, un conte court, une conversation sur le temps, un poème, des blagues et même il pouvait ne rien y avoir du tout. L'histoire se

perdait en route. Ce moment-là a été essentiel pour moi. Raconter des choses de peu d'importance. C'est pour ça que j'aime les jeux de mots. J'ai même tendance à en faire beaucoup. On a aussi besoin que ce soit bête quand on écrit. C'est parce que des personnages disent des bêtises qu'on entend encore mieux certaines pensées qui, elles, n'en sont pas, qui sont importantes. Catherine Anne me faisait cette remarque à la lecture de *Christ sans hache*.

Il y a deux niveaux dans ton écriture. Celui qui est ludique, que tu entends immédiatement et puis un autre qui va faire trace, qui va ouvrir d'autres pistes de réflexion. Comment travailles-tu ces deux niveaux, le rapport entre les deux ?

Il faut qu'il y ait un équilibre. Les choses philosophiques doivent rester très concrètes. Je n'explique pas, je ne théorise pas, je ne saute pas de marche, ça reste dans le ton de la conversation de comptoir et à la fin c'est une blague. Mais ça en dit long.
Il faut peu pour dire long. Il faut dire les choses comme un constat sans que ça soit grave. Il faut faire court pour pas faire lourd. Comme pour le passage d'un gué. Rapide ! Si on s'appesantit, ça coule, ça devient une vérité. Et je ne détiens pas la vérité, je n'ai pas de réponses à donner.

***Tout à l'heure tu abordais l'idée de la répétition, qu'on peut aussi appeler variation. Ça apparaît très tôt dans ton travail, à Strasbourg déjà, dans* Sacré Silence.**

Ça fait toujours rire quand je dis que je n'ai pas beaucoup de mots, mais il suffit de faire répéter les mots d'un personnage par un autre personnage et ça fait une histoire. Sans beaucoup d'effort ! Avec moitié moins de mots qu'il n'en faut.

La répétition, c'est quelque chose qui plaît beaucoup aux enfants.

Les enfants, quand tu leur lis un livre le soir, ils veulent toujours le même livre et souvent ils demandent : « On peut reprendre cette page-là ? » Je trouve d'ailleurs qu'on devrait encourager le fait de revoir les spectacles. Je me souviens d'une représentation de *Ils se marièrent et eurent beaucoup* dans le Val d'Oise, il y avait des gamines installées au premier rang qui commentaient : « Tu vas voir maintenant il y a quelqu'un qui va venir et qui va dire - *Si tu es un garçon pas de problème, si tu es une fille, c'est un peu plus difficile* ». Elles disaient presque le texte exact, c'est devenu très problématique pour Carole Got, la comédienne qui jouait Juliette Béquette et je suis descendu pour dire aux fillettes d'arrêter, mais ce n'était pas méchant de leur part, c'était le besoin et le plaisir de revoir.
C'est très important de répéter plusieurs fois les choses. Les enfants vont au théâtre, ils lisent, ils ont besoin d'avoir des clefs de la vie, leur vie est encore toute petite, ils n'ont pas eu les expériences de mort, d'accident ou de chagrin des adultes, donc s'il n'y a pas les histoires, il n'y a rien, ils ne pourront jamais être consolés. C'est pour ça que ce qu'on raconte est vital et qu'ils ont besoin de le dire, de le redire, de le remâcher.

Peu de mots, des phrases courtes, des scènes qui tiennent dans une page. Du coup, ça commence et ça finit très vite ?

Je ne sais pas faire autrement. Dans *Christ sans hache*, quand j'écris - *Sœur je ne sais pas quoi frère*, je ne vois pas ce qu'on peut dire avant et après. Quand j'ai fait la lecture au Théâtre de l'Est parisien, des personnes sont venues me dire que cette phrase leur racontait beaucoup. Ce qu'il faut créer, ce sont les conditions de quand cela doit être dit, pour que cela vienne à un moment où c'est le plus inattendu possible, où le personnage est dans un très très grand désarroi. Cette phrase-là ne doit pas être anecdotique, mais puissante.

Tu as l'énonciation et après tu cherches la situation qui va avec ?

Pas la situation, la place. Il faut juste créer du silence autour et ça suffit. La parole est le dernier recours. L'essentiel est dans ce qui n'est pas dit ou alors ce n'est pas ce qui est dit. Comme quand tu danses avec une fille dont tu es amoureux, pour lui faire comprendre que tu l'aimes, tu dis : « Qu'est-ce qu'il fait chaud ici ! »

J'aimerais savoir comment tu travailles les fins de tes pièces.
Les scènes ont leurs chutes, mais ce sont des chutes provisoires. Ce n'est pas seulement pour laisser l'histoire ouverte. J'ai l'impression que tu ne veux pas finir. Et cependant tu ne cesses de parler de choses qui se terminent.

Il peut toujours y avoir un ailleurs, ça peut toujours rebondir quelque part, c'est difficile de conclure.
Pour *Bouge plus !*, ça devait finir sur la scène du décompte des mots, quand il n'y a plus de mots à dire, c'est terminé. Mais ça se finissait trop vite ! Comme j'avais d'autres idées de fin, une scène entre la table et les fleurs, une scène pour la petite voix..., je les ai mises à la suite. Et comme il restait encore l'enfant et tout un tas de petites scènes que je n'avais pas utilisées, je me suis dit, je vais faire des monologues pour l'enfant et c'est comme ça que la fin commence dès le milieu de la pièce et que ça n'arrête pas de finir. On se dit : « C'est pas bientôt fini ? ! » (Rires)
Il y a quelque chose en déclin dès le début. Il faudrait que je relise Beckett. Beckett a travaillé beaucoup sur la fin, sur ce qui n'arrête pas d'en finir.

Tu dis : « Les mots ne construisent pas les histoires mais les détruisent, c'est ce que m'apprennent les enfants ».

C'est mon côté pessimiste. Je suis un pessimiste de la vie. Et j'aime bien prendre les choses à contre-pied, par l'envers. S'il y a deux files, tu peux être sûre que je me mets dans la file où on attendra le plus ! (Rires)