

Le petit chaperon rouge

Joël
Pommerat



Le petit chaperon rouge

à partir de 9 ans

tout public

au Palace

du 20 au 24 mars
mardi et jeudi à 19h30
mercredi à 18h00
vendredi à 20h30
samedi à 14h30

I/ JOEL POMMERAT

1°) Eléments biographiques

Né en 1963

Joël Pommerat est auteur et metteur en scène. Il crée la Compagnie Louis Brouillard en 1990. Dès cette date, il crée ses premiers spectacles au théâtre de la Main d'Or à Paris (*Le Chemin de Dakar*, *Le Théâtre*, *Vingt cinq années*, *Des suées*, *Les événements*).

En 1995, il reçoit une bourse d'écriture de la banque CIC de Paris. Il écrit *Pôles* qui est créé au Théâtre des Fédérés à Montluçon puis repris au Théâtre de la Main d'Or.

En 1996, un atelier de création avec une trentaine de comédiens aboutit à l'écriture de *Présences* qui est joué au Hublot, l'année suivante lors d'une résidence à Montluçon, il remet son projet en chantier qui devient *Treize étroites têtes* joué ensuite au Théâtre des Fédérés, au Théâtre Paris Villette, au Théâtre de Brétigny-sur-Orge, au Festival de Saarbrücken.

1997 est l'année qui voit s'amorcer deux partenariats importants et toujours d'actualité en 2006 : le Théâtre de Brétigny (Dominique Goudal) et Le Théâtre Paris Villette (Patrick Gufflet). Ces deux structures soutiennent étroitement et programment chaque année une (ou plusieurs) création(s) de la compagnie.

A partir de 1998, l'accueil en résidence de la compagnie à Brétigny-sur-Orge est l'occasion de développer différents projets (résidences d'écriture, ateliers d'écriture, réalisation de vidéogrammes associant les brétignolais, stages, banquets-lectures, goûters-lectures en direction du jeune public, rencontres diverses...).

En parallèle, des actions sur le 19^{ème} arrondissement s'organisent lors des représentations des spectacles au Théâtre Paris Villette (ateliers d'écriture pour amateurs, rencontres avec le public dans des librairies,...)

Le soutien et l'accompagnement conjoints du théâtre de Brétigny-sur-Orge et du Théâtre Paris Villette contribuent à la reconnaissance du travail. Chacune des créations est l'occasion de nouer de nouveaux partenariats. Un véritable réseau de soutien et de fidélité se constitue autour de la compagnie (co-productions, résidences, pré-achats, accueils) : La Ferme de Bel Ebat (Guyancourt), le Centre d'art et de création de Mont-Saint-Aignan, les Ateliers du Rhin (Colmar), le Centre Dramatique national de Normandie - Comédie de Caen, le Centre Dramatique national d'Orléans, le Centre Dramatique de Tours, le Théâtre National de Strasbourg, le Centre Dramatique de Thionville-Lorraine, la Scène Nationale de Chambéry...

L'activité de la compagnie s'est considérablement accrue depuis le succès de *Au monde* (2004). Le rayonnement francilien et national et les tournées à l'étranger (Lausanne, Stockholm, Buenos-Aires, Bruxelles, Genève) font de la Compagnie Louis Brouillard l'une des compagnies françaises de théâtre contemporain de création des plus repérées.



Depuis 2000, la compagnie Louis Brouillard est conventionnée par la Drac Ile-de-France. Elle reçoit également des aides selon ses projets de l'ADAMI, de la Ville de Paris, d'ARCADI, de la DMDTS (bureau des écritures et de la recherche)...

Depuis 2003, les textes de Joël Pommerat sont édités chez Actes Sud-Papiers.

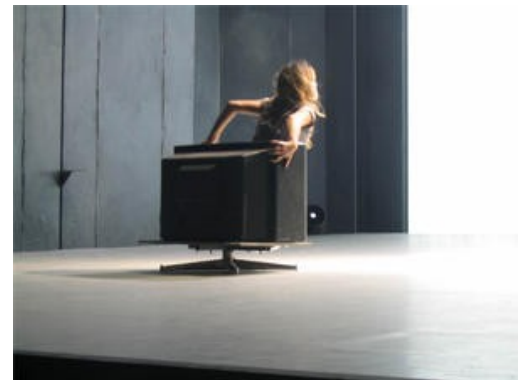
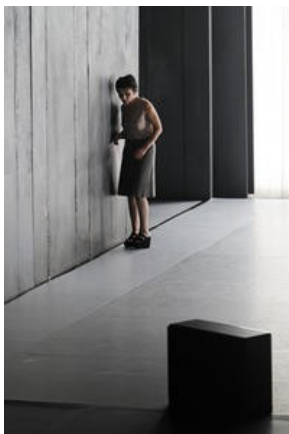
En 2005, Joël Pommerat devient artiste associé pour trois ans à l'Espace Malraux -Scène nationale de Chambéry et de la Savoie.

Joël Pommerat et la compagnie Louis Brouillard sont invités au 60ème festival d'Avignon en juillet 2006, avec *Le petit Chaperon rouge*, *Au monde* et *Les marchands*.



Les Marchands

Les Marchands



2°) Oeuvres

- 1990 - *Le chemin de Dakar* - (monologue) - Création au Théâtre de la Main d'Or (Paris)
- 1991 - *Le Théâtre* - (pièce sans parole) - Création au Théâtre de la Main d'Or (Paris)
- 1993 - *Vingt-cinq années* - Création au Théâtre de la Main d'Or à Paris - *Des suées* - Création au Théâtre de la Main d'Or à Paris
- 1994 - *Les événements* - Création au Théâtre des Fédérés à Montluçon
- 1995 - *Pôles* - Création au Théâtre des Fédérés à Montluçon
- 1996 - *Les enfants* - Commande d'écriture d'une pièce radiophonique pour France Culture - *Présences* - Création au Hublot
- 1997 - *Treize étroites têtes* - Création au Théâtre des Fédérés à Montluçon puis reprise au Théâtre Paris Villette
- 1998 - *Treize étroites têtes* - Tournée
- 1999 - *Les événements* - Enregistrement pour France Culture
- 2000 - *Pôles* et *Treize étroites têtes* - Recréation au Théâtre Paris Villette
- 2001 - *Mon ami* - Création au Théâtre Paris Villette - *Pôles*, *Treize étroites têtes* et *Mon ami* - Tournée
- 2002 - *Grâce à mes yeux* - Création au Théâtre Paris Villette puis tournée - *Mon Ami* et *Pôles* - Reprise au Lavoisier Moderne Parisien
- 2003 - *Qu'est-ce qu'on a fait ?* - Création au CDN de Caen puis tournée
- 2004 - *Au monde* - Création au Théâtre National de Strasbourg
- 2005 - *D'une seule main* - Création CDR de Thionville puis tournée et reprise au Théâtre Paris-Villette en avril
- 2006 - *Les Marchands* - Création au Théâtre National de Strasbourg puis tournée

CREATIONS AUDIO-VISUELLES

1998 - Écriture et réalisation de *Me* (court-métrage)

1999/2000 - *Visages* - (film de 30 minutes)

2000/2003 - Réalisation d'une douzaine de courts-métrages en vidéo

3°) Pommerat parlant de son travail

A la question sur le climat oppressant de son univers théâtral, Pommerat répond qu'il est certainement la traduction d'un état intérieur. Avant tout, il essaie de raconter des histoires même s'il cherche malgré tout l'abstraction. Le travail autour du texte n'est pas séparé de ce qu'il se passe sur le plateau. Sans spectacle, il n'y a pas de production de texte. Il conserve un « désir de spectacle », un « désir de théâtre ». Etre auteur, c'est se livrer à la réalisation d'une

forme théâtrale, d'un moment de théâtre. La scénographie peut même préexister face au texte. Les thèmes traités sont déjà là également. Le travail consiste à installer tout cela sur un espace



de théâtre avant même d'écrire quoi que ce soit. Le théâtre est donc un processus. Le texte devient une trace du spectacle qui a existé.

A la question sur l'appartenance à une famille théâtrale, Pommerat n'en revendique aucune. S'il doit admirer quelqu'un, ce serait plutôt Mnouchkine et le théâtre du soleil. Chez les auteurs, il préfère des gens comme Beckett, Duras, Maeterlinck ou Kafka qui s'intéressent à l'intime. En revanche, sur la scène, il a un goût pour le spectaculaire et l'épique. Son théâtre rêvé serait celui qui croise ce théâtre spectaculaire avec des thèmes qui toucheraient à l'intime. Il aime l'univers de Tchekhov et celui de David Lynch au cinéma. Quant à ses liens avec les comédiens, il travaille avec sa troupe, ainsi qu'avec les mêmes techniciens. Il entend travailler sur la durée. Les acteurs sont pour lui la mémoire de ce qui a été expérimenté. Le spectacle a une véritable vie. Il mûrit littéralement. Il s'enrichit grâce au temps, l'intelligence du corps et la pratique. En cela, son travail s'apparente au cirque ou au music hall. Pommerat oppose à cela les arts visuels. Un spectacle de théâtre est toujours en travail y compris pendant les représentations.



D'après le site théâtre-contemporain.tv

Avec l'écriture je cherche à replacer le spectateur dans un temps précis, concret. Un temps qui puisse rassembler spectateurs et acteurs dans un lieu donné. Un temps capable de relier fortement des êtres les uns aux autres, par exemple : comme un groupe de personnes face à un danger commun.

Je cherche à rendre l'intensité du temps qui passe, seconde après seconde comme aux moments de notre vie les plus essentiels, pendant une expérience qui nous confronte à nous-mêmes, au plus profond.

En même temps, je choisis des situations ordinaires, et je cherche à l'intérieur de ce cadre ordinaire la tension la plus forte, l'intensité la plus grande, c'est pourquoi je cherche souvent à l'intérieur du plus anodin, et je me prive volontairement d'actions « dramatiques » au sens premier du terme.

L'instant le plus important de mes pièces, celui qui est recherché, celui sur lequel j'aimerais qu'on s'attarde quand on en parle, c'est l'instant créé par superposition des différents instants, produit d'un mélange, d'une confusion de tous les instants.

Ce produit est imaginaire

subjectif

cet instant naît d'une accumulation d'instant

il est mental

il n'a donc de réalité qu'à l'intérieur de la tête de celui qui est là, spectateur,

il est fait de son regard, son écoute,

il est le but ultime du travail, qui est écriture avec des mots mais pas seulement

il est flou (le dire est difficile) mais le sens recherché par moi, dans mon travail s'exprime là, se dégage à cet endroit imaginaire, de confusion, de contradiction souvent, d'accumulation et de superposition,

il est complexité, utopie et concret tout à la fois.

Comment définir vraiment ce que je cherche quand je fais un spectacle

ce que je cherche entre autres le plus obstinément c'est rassembler, c'est confondre, c'est mélanger...

par exemple

le plus étrange avec le plus simple, le plus banal

le plus intime avec le plus épique,

le plus sérieux, le plus tragique avec le plus dérisoire

le plus actuel avec le plus anachronique

réunir tout ça, ces dimensions, toutes, ne pas en laisser échapper.

C'est comme cela, peut être à tort, que je pense pouvoir rendre théâtralement un peu de réalité car mon obsession c'est ça, saisir un peu de réalité

j'aime aussi que mes histoires soient improbables, tordues

qu'elles ne tiennent vraiment pas debout comme on dit, au contraire qu'elles soient bancales,

qu'on me dise « mais c'est quoi ça, qu'est ce que ça raconte ce truc ? », et que ce soit un vrai tour de force ensuite qu'elles tiennent quand même debout sur le plateau

rien n'est plus beau selon moi que l'équilibre précaire

j'aime que ça ne soit pas gagné d'avance,

que ça tienne pas tout seul

que l'écriture des mots, l'écriture du texte ne révèlent pas tout, ne disent pas tout

que tout ne soit pas joué d'avance

parce que dans le fond, mes histoires ne sont que prétextes à révéler des instants, révéler de la présence, présence qui est tout à la fois mystère et concret

présence qui est l'événement majeur, qu'on le veuille ou non, de notre monde-là, donc de ce théâtre-là

On me demande parfois pourquoi il y a aussi peu de lumière dans mes spectacles.

Comme possible réponse, je pense à la déception qu'on a lorsque le personnage d'un roman

qu'on a aimé est représenté dans un film adapté de ce roman.

Même si on avait ressenti une grande proximité avec le



personnage, en lisant le livre, on se rend compte finalement que cet effet de proximité était trompeur. On ressentait fortement ce personnage mais la précision de ses traits nous échappait, la forme précise de son corps aussi. Finalement on avait une impression de précision alors que plusieurs visages, plusieurs corps, plusieurs éléments concrets et abstraits qui composent une personne se mêlaient, parfois contradictoires. Différents éléments se superposaient dans notre esprit pour composer un être, à la fois vrai et multiforme. Ce visage, ce corps, la personnalité de cet être, avaient cependant la juste complexité des choses et de la relation que nous entretenons avec la réalité, c'est-à-dire floue, ambiguë, voir les choses et les

personnes sans les regarder vraiment, projeter sur eux une part de nous même, notre imagination, notre désir comblant toutes les aspérités, tous les creux. Cet être, ce personnage était notre création avant tout...L'écrivain, le romancier nous avait donc inclus, sans nous connaître dans le livre, sa création induisait la nôtre, nous participions à l'écriture du livre... par le désir que nous avons de rendre vivant le ou les personnages (je crois que lorsque nous lisons un livre nous sommes en situation de création, d'être créateurs)

Dans mes spectacles j'essaye ainsi de me rapprocher de la représentation qu'on peut se faire des choses et des êtres en littérature, représentation qui est pour moi la plus authentique qui soit. Je cherche dans mes spectacles le même rapport que celui que nous entretenons avec les personnages d'un livre à la lecture. C'est pour cela je crois que je cherche dans mes spectacles cet équilibre de la lumière entre montrer et cacher, désir de voir et empêchement, et que cette recherche d'équilibre se retrouve également dans tous les autres domaines de l'écriture, du texte et de la mise en scène.

Dans nos vies nous cohabitons sans cesse avec l'improbable

l'improbable c'est l'infini par exemple

c'est aussi la mort

car la mort, banalité que de le rappeler, n'a pas de réalité dans le sens d'une connaissance propre,

d'une expérience (intérieure),

nous avons l'expérience de la mort des autres mais pas de la notre

en un sens cette non- réalité est une réalité forte de nos existences

l'improbable est une composante essentielle de nos vies



notre réalité est faite d'une multitude de non-réalités, une multitude de manques, de secrets et même d'absurdités
bien souvent dans l'écriture du théâtre, il n'y a pas vraiment de place pour ce qui se tisse entre les corps, les êtres
la présence est banalisée parce que bien souvent au théâtre tout ce qui est de l'ordre de la relation est inscrit, contenu dans le texte, la parole, les mots... Ce qui se tisse, ce qui se passe de vraiment important, essentiel entre deux corps est écrasé par la langue.
Je trouve que la langue écrase aussi, et ne fait pas seulement que révéler.
Finalement ce qui se passe entre deux êtres côte à côte paraît ne pas être traité par le théâtre autrement que par la parole. Comme à l'école on juge bien souvent l'auteur de théâtre par sa capacité à bien (ou joliment) dire, formuler (clairement). Finalement, très souvent même le non-dit est dit, même la fameuse incommunicabilité, la vanité, le dérisoire de la parole sont exprimés avec des mots comme si le mot pouvait tout exprimer.
Où est la place pour un chant tout à la fois silencieux et audible ?
Pourtant dans notre monde quelle est la crédibilité du dire, où est sa vérité ? et finalement sa validité...
La vérité au théâtre je crois que c'est sur le visage, et au cœur de la présence même des corps qu'il faut aller la rechercher maintenant.
Les acteurs avec qui je travaille ne sont pas extérieurs au texte et à la mise en scène, ils sont la « matière » même du poème, ils ne disent pas la poésie, ils « sont » le poème même
il est évident que l'art du théâtre doit déborder du champ de la littérature
la littérature a comme support la page, le théâtre, la scène
les comédiens ne doivent pas être seulement des porteurs de texte, juste des porteurs de mots, des amplificateurs du verbe, des récitants inspirés
ils doivent être eux mêmes le plus possible inclus dans le poème théâtral, et pourquoi pas devenir le poème lui-même
pour moi les acteurs font partie du poème et de l'écriture
ils sont inclus dans le temps de l'écriture ça veut dire qu'ils sont indissociables de l'écriture, non pas en tant que co-auteurs du texte, mais en tant que « mot » même, en tant que « partie » du texte
je rêve d'écrire un texte de théâtre incomplet voire incompréhensible
sans les acteurs il manquerait au texte une part que seuls quelques acteurs au monde pourraient venir éclairer
cela pour chacun des rôles en particulier
pas seulement du fait d'un talent extraordinaire de ces acteurs là mais du fait simplement de leur être
les mots du texte sans eux ne voudraient rien dire
ce serait seulement quand ces acteurs en particulier se seraient appropriés les mots du texte que ces mots prendraient un sens...
et ces acteurs eux aussi prendraient un sens
les deux ensemble l'acteur, les mots seraient toujours aussi indéchiffrables mais maintenant absolument évidents
évidents comme le sont les choses, les pierres par exemple.
Au théâtre je suis assez obsédé par des notions telles que " le poids ", " le concret ", " l'instant ", " l'intensité "
Nous pouvons passer beaucoup de temps en répétition avec les comédiens à rechercher le poids d'un geste, le juste poids d'une parole prononcée.
Ce que j'appelle le poids des choses, c'est la recherche du rapport le plus direct possible (intime peut être) entre l'acteur et les mots du texte, les silences du texte, les gestes et les mouvements.
Je demande aux acteurs d'être concrets, ce qui ne veut pas dire être explicatifs ou logiques, mais de créer un vrai rapport avec les mots qu'ils prononcent (surtout avec les choses que les mots cherchent à atteindre), avec les gestes qu'ils font, avec les partenaires à qui ils s'adressent.

Cela va donc dans le sens d'une recherche de simplicité et à l'inverse d'une recherche d'explication psychologique des agissements des personnages (nous cherchons à montrer, pas à démontrer, nous pouvons montrer sans vraiment comprendre, ni chercher à faire comprendre).



Ce travail qui peut paraître finalement d'une grande évidence et même banalité finit par créer sur un plateau de théâtre un certain climat d'étrangeté du fait même de l'impression qu'on peut avoir (dans certaines bonnes représentations, ce qui n'est pas toujours le cas) que des paroles sont « vraiment » prononcées, que des silences pèsent « vraiment », que des gestes comptent « vraiment ». Ce sentiment d'étrangeté vient du décalage vis à vis de certaines conventions théâtrales (je crois très répandues) qui ont instauré certaines évidences, certaines habitudes, certains réflexes de spectateurs. L'artificiel est devenu la norme. Les notions telles que vérité et imaginaire sont incompatibles. Le vrai ne serait pas poétique.

Je voudrais quand même préciser que ce travail a évidemment ses risques. Et qu'à force de chercher le poids nous tombons parfois dans de la lourdeur ou de la fausse gravité, voire de la tristesse. Il n'y a évidemment aucune recette infallible pour atteindre le vrai. Je veux dire par là que cette recherche de théâtre implique une certaine irrégularité (plus grande que la moyenne) au niveau des résultats, une certaine irrégularité de la qualité des représentations d'un même spectacle.

Je demande aux comédiens avec qui je travaille de s'engager beaucoup et en même temps je leur demande beaucoup de pudeur, de retenue, cela en réaction peut être à un climat environnant très complaisant avec les émotions, jusqu'à l'exhibition de soi.

Finalement je cherche à susciter chez le spectateur un désir d'approche et de rencontre avec les acteurs et avec le spectacle.

Je cherche à susciter son désir de créer lui-même avec sa sensibilité et son imaginaire, une partie du spectacle, une partie du sens. Je cherche une ouverture aux autres, je cherche une rencontre mais je ne fais qu'une partie du chemin. Je spéculer sur le plaisir que le spectateur pourrait avoir à faire l'autre partie du chemin. Ce fantasme de la rencontre ne peut pas déboucher à chaque fois sur une vraie rencontre, c'est évident. Des soirs c'est vraiment notre faute, des soirs c'est davantage la faute des spectateurs, un peu paresseux ou pas du tout concernés.

Cette forme de recherche théâtrale est sous tendue bien sûr par une conception particulière des notions telles que « profondeur », « vérité », ainsi que des voies par lesquelles il serait possible d'y accéder (si cela se pouvait)

Des notions qui ne finiront jamais de nous diviser les uns les autres

quand je dis que le théâtre a donné trop d'importance aux mots je veux dire que c'est la chose visée par le mot qui est l'essentiel,

le mot est une tentative

la chose visée par le langage n'est jamais tout à fait « conquise » par lui

c'est ce que nous visons par le langage qui est l'essentiel, ce que le langage s'efforce de saisir, et d'atteindre

car le langage est un moyen, il n'est pas une fin

(nous avons sans doute fini par imaginer que les gens les plus lettrés, ceux qui maîtrisaient le mieux les mots, maîtrisaient le mieux la réalité)

nous avons eu au théâtre une démarche finalement fétichiste, c'est-à-dire que nous avons donné plus de valeur aux mots, c'est-à-dire aux symboles, qu'aux choses elles mêmes

nous avons renoncé à atteindre les choses et nous nous sommes contentés des mots

nous avons renoncé à l'utopie

nous avons érigé le maniement des mots en science, une science refermée sur elle même

c'est comme cela que nous avons partiellement effacé le monde alentour (les choses, les corps)

pour ne garder que l'expression des choses, la symbolisation des choses

nous nous sommes mis au centre quand notre langage est devenu sacré

nous avons sacralisé l'expression au détriment de la chose

le théâtre est devenu un lieu emblématique de ce rapport, lieu où s'affichait cet énorme paradoxe : présence de corps effacés ou relégués au second plan (derrière les mots) et langage écran de toutes matières, présences, corporalités, choses les vraies choses sont devenues accessoires, les mots eux-mêmes ont finalement pris le statut de choses, les seules choses, ils sont devenus la fin du théâtre, et le comédien a professionnalisé son rapport au vivant le théâtre serait un lieu d'expérience expérience artistique mais dans le sens d'expérience de vie expérience sensible, expérience imaginaire, exploration lieu d'une expérience sensible l'expérience vaudrait pour le chemin, le voyage, non pour le but on peut écrire avec de la lumière, on peut écrire avec de la présence humaine je crois que pour le moment je ne peux me passer du récit, et de la narration car j'ai besoin du temps pour composer le théâtre que je fais la présence (humaine !) est l'acte premier du théâtre je ne crois pas que le théâtre soit le lieu idéal d'expression des bons sentiments il est plus important que les bons sentiments soient exprimés en actes dans la société, le théâtre est un lieu possible d'interrogation et d'expérience de l'humain non pas un lieu où nous allons chercher la confirmation de ce que nous savons déjà mais un lieu de possibles, et de remises en question de ce qui nous semble acquis, un lieu où nous n'avons pas peur de nous faire mal, puisque ce lieu est un lieu de simulacre et que les blessures que nous allons nous faire n'ont rien de commun avec celles que nous pourrions éprouver dans la vraie vie.

il ne faut jamais confondre l'art et la vie



II/ Le spectacle

1°) Présentation par Joël Pommerat

Pourquoi cette histoire du petit chaperon rouge ?

Je me souviens du récit que me faisait ma mère, quand j'étais enfant, du chemin qu'elle devait faire pour aller à l'école. Petite fille, elle habitait dans une ferme et devait marcher chaque jour à peu près 9 Km dans la campagne déserte. C'était normal me disait-elle, tous les enfants des fermes alentours faisaient comme moi. Quand j'étais enfant cette histoire m'impressionnait déjà. Elle m'impressionne encore plus



aujourd'hui. Je m'imagine une petite fille avec son cartable, sous la pluie ou dans la neige, marcher sur les chemins, traverser un bois de sapins, affronter les chiens errants, des vents glacials. Quels parents aujourd'hui laisseraient partir son petit garçon ou sa petite fille de six ans comme ça, par tous les temps, la nuit, l'hiver, dans la campagne, pour un trajet aussi long, affronter seul la nature et la solitude ? Je sais que ma fascination pour le conte du petit chaperon rouge vient de là : Une petite fille qui marche dans la campagne, même si ce conte est évidemment bien plus ouvert encore. Avec ce spectacle, j'ai eu envie de retrouver les émotions de cette petite fille, toute seule sur son chemin. Je sais que cette histoire est une partie de mon histoire. Je sais que ce long chemin qu'a emprunté ma mère, presque chaque jour de son enfance, a marqué et orienté sa vie, inscrit au plus profond des attitudes en face de l'existence, imprégné son caractère, influencé beaucoup de ses choix. Je sais que cette histoire, en plus d'être un mythe pour moi, a contribué à définir aujourd'hui ce que je suis.

Pourquoi un spectacle pour les enfants ?

C'est la première fois que je crée un spectacle précisément destiné à des enfants. Je me suis souvent posé la question du théâtre qu'on proposait aux enfants. Je me suis posé cette question sans jamais y répondre jusqu'à présent concrètement. Lorsque je répète mes spectacles (ceux qui ne sont pas destinés précisément aux enfants), je me demande souvent si je laisserai ensuite mes propres enfants (j'ai deux filles) assister à une représentation. C'est un problème délicat pour moi. Une question qui est devenue de plus en plus importante au fil des années. Au niveau de la forme de mes spectacles (la façon d'envisager le jeu des acteurs, le rapport de la lumière, du son et de l'espace) et même de l'exigence que nous mettons dans notre travail, comédiens et techniciens, je suis à peu près sûr qu'il n'y a pas de différence à rechercher entre les différents publics. Je suis au contraire persuadé que les enfants ont le droit à la même qualité de recherche, à la même volonté de perfection. Je crois que les enfants ont le droit qu'on ne change pas de façon de faire et d'envisager le théâtre pour eux. Évidemment on ne raconte pas les mêmes histoires à un adulte de 30 ans et à un petit garçon de cinq ans. Le petit chaperon rouge est un conte qui me fascine (je suis un adulte de 40 ans) et qui fascine également de nombreux enfants pas seulement des petites filles.

Comment traiter au théâtre ce conte du petit chaperon rouge ?

Je voudrais écrire ma propre version de l'histoire. L'histoire du petit chaperon rouge ne se réduit pas à la version littéraire de Charles Perrault, même si c'est lui qui l'a popularisée. Il en existe des dizaines de versions différentes. Mais je ne vais pas chercher non plus à refaire l'histoire ni chercher à la rendre moderne ou contemporaine. Je voudrais rendre simplement les différentes étapes du parcours de

cette petite fille dans la campagne, qui part de chez sa mère pour se rendre chez sa grand-mère et qui rencontre un loup. Sans pratiquement aucune digression. Au contraire je voudrais me recentrer sur les différentes actions et les différents personnages. Rendre ces personnages et ces moments dans leur plus grande simplicité et vérité. Avec beaucoup de concret. Pour moi ce loup, même si comme on le dit et peut le rêver, représente bien plus, symboliquement, qu'un animal, ce doit d'être traité comme un animal.



C'est en travaillant sur une représentation d'animal la plus vraie possible théâtralement qu'on pourra atteindre des dimensions plus grandes de ce personnage et de cette histoire. Le rapport à la nature ainsi qu'à l'animalité voire la bestialité me paraît essentiel. La nature et l'animal dans ce qu'ils ont de dangereux, de mystérieux et d'imprévisible mais aussi dans ce qu'ils ont de beau et de merveilleux, d'envoûtant et désirable, c'est ce que je voudrais faire ressortir. Le rapport à la peur est primordial dans ce conte, et en général dans la vie d'un enfant. Selon moi, aborder la question de la peur avec les enfants, c'est aborder aussi l'autre versant de cette émotion qui est le désir. C'est aussi parler d'une initiation à la peur. Une maîtrise de cette émotion avant d'entrer dans le monde des adultes. Affronter la peur, en tant qu'enfant, se confronter à elle, dans le sens d'un apprentissage ou d'un jeu, c'est travailler à ne plus être esclave de sa peur, dominé par elle, pour finalement oser aller vers l'inconnu, le possible danger, inhérent à toutes actions humaines et toutes existences. Enfin, plus en profondeur encore, un autre des sujets de ce conte est le temps, le temps humain. Les quatre protagonistes de ce conte sont les suivants : une petite fille, sa mère, la mère de sa mère et un loup. Autrement dit : trois générations de femmes au sein d'une même famille (le même sang, la même chair), marquées par une absence, celle des hommes. Ce loup (carnivore) est donc au centre d'une histoire qui le dépasse, celle de trois femmes, unies par un sentiment très fort, qui sont (ou seront) amenées à prendre chacune la place de l'autre, dans un mélange de désir et de peur. Sans que cette question, ce problème, ne soit jamais abordé directement par les personnages, c'est bien cela, je crois, qui rend cette petite histoire si envoûtante pour les enfants et pour les adultes. C'est bien sûr de cela aussi que « mon » petit chaperon rouge essaiera de se faire l'écho.

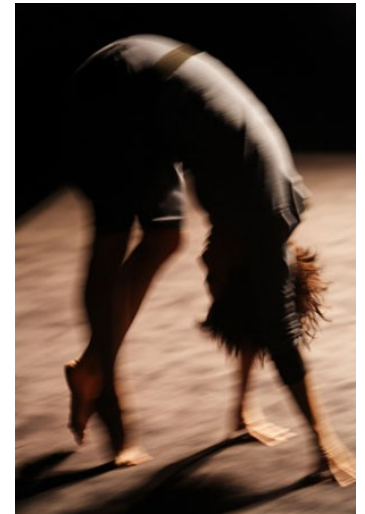
2°) Extrait du spectacle à l'adresse suivante :

<http://www.theatre->

[contemporain.tv/rubriques.php3?lang=fr&scrollFrame=search&tache=1&recherche=Jo%EBI+POMMERAT](http://www.theatre-contemporain.tv/rubriques.php3?lang=fr&scrollFrame=search&tache=1&recherche=Jo%EBI+POMMERAT)

3°) Photos du spectacle





4°) Fiche technique

- écriture et mise en scène : Joël Pommerat
- avec : Ludovic Molière, Florence Perrin ou Isabell Rivoal, Valérie Vinci ou Saadia Bentaïeb
- assistant à la mise en scène : Philippe Carbonneaux
- scénographie et costumes : Marguerite Bordat
- suivi de la réalisation scénographique : Thomas Ramon
- lumières et scénographie : Eric Soyer
- aide à la documentation : Evelyne Pommerat
- recherche son : Grégoire Leymarie, François Leymarie
- production : Compagnie Louis Brouillard en résidence à Brétigny-sur-Orge
- La Compagnie Louis Brouillard est conventionnée par la DRAC Ile-de-France, le Conseil Général de l'Essonne, la Communauté d'Agglomération du Val d'Orge.
- coproduction : CDR de Tours, Théâtre Brétigny – Scène conventionnée du Val d'Orge avec le soutien de la Région Haute-Normandie
- La Compagnie Louis Brouillard est conventionnée par la DRAC Ile-de-France, le Conseil Général de l'Essonne, la Communauté d'Agglomération du Val d'Orge.
- texte publié aux éditions Actes Sud – Papiers
- durée : 45 minutes

5°) Entretien avec Joël Pommerat

Vous êtes à la fois auteur et metteur en scène et vous ne mettez en scène que vos propres textes. Pourquoi ce choix ?

JOËL POMMERAT Parce que d'abord, je n'aime pas le «métier» de metteur en scène, il me rebute. Ce temps de la mise en scène n'est pas le temps où je prends le plus de plaisir; c'est juste un temps nécessaire, utile, que j'essaie de rendre le plus agréable possible, le plus serein possible, le



plus créatif possible. Mais il ne me passionne que comme moyen de continuer à être dans l'écriture. Donc mettre en scène un texte d'un autre, un texte même que je pourrais admirer, que je rêverais dans ma tête de monter, cela m'ennuierait. Ce serait pour moi un travail sans enjeu. Ensuite écrire, mettre en scène ses propres textes et être son propre producteur, c'est déjà trois temps qui sont des vies en elles-mêmes. Si en plus je devais monter les textes des autres, je ne m'en sortirais pas. Enfin j'ai le désir de l'oeuvre, j'ai envie d'aller au bout d'un chemin ; ce chemin que l'on a pris avec les gens avec qui je travaille et sur lequel je veux aller le plus loin possible. Ne pas prendre des chemins de traverse, ne pas faire de détour, et aller le plus droit possible vers ce but.

Avez-vous la sensation que ce chemin est programmé à l'avance, chaque pièce étant une étape vers ce but, vers la réalisation globale de ce projet ?

Il n'y a pas de projet défini à l'avance sur le long terme. Je ne sais pas quelle pièce j'écrirai dans dix ans, si c'est à cela que vous faites allusion. Je suis vraiment dans un cheminement qui me fait écrire une pièce après l'autre. Chaque pièce déclenche le désir et l'écriture de la suivante. Au monde a déclenché le désir d'écrire les deux suivantes car elle ne me permettait pas de saisir ce que je m'étais donné comme sujet d'étude.

Au festival d'Avignon, vous présentez un diptyque qui présente des univers différents. Comment vous est venu ce désir de rêverie sur ces deux univers ?

Parfois, on est dans une situation où il est très difficile de parler, de donner du sens à l'oeuvre qu'on a produite. Mais ce qui est clair pour moi, c'est que, quand j'ai commencé à écrire Au monde, j'ai décidé de nommer beaucoup plus directement les choses. Et j'ai décidé de porter un regard direct sur la société.

Avant Au monde, je me plaçais exactement comme un auteur qui aurait vécu dans une société totalitaire qui l'aurait empêchée de dire les choses et qui donc aurait parlé des choses en déguisant ses motifs pour éviter la censure. J'étais dans un théâtre qui ne semblait pas parler du monde présent. Là au contraire, je suis allé chercher le plus trivial, le plus visible. À la surface du monde pourrait-on dire. Je sentais bien qu'on me faisait le procès de ne pas parler du monde. Je me suis proposé de traiter la surface du réel. J'avais envie de traiter ces sujets-là, les plus émergents en trouvant comment je pouvais les mettre en perspective.

L'originalité de votre démarche tient aussi à la forme de vos mises en scène que l'on associe souvent au cinéma. Est-ce une des bases de votre travail ?

Bien sûr j'ai un rapport avec le cinéma, mais il n'est pas plus important que mon rapport à la peinture, à la photographie, à la littérature, au roman, à la télévision, aux arts plastiques... Donc pour moi le travail du cadre qu'on associe au cinéma est plus lié à la peinture, au dessin, aux miniatures japonaises par exemple qui sont faites de vides et de pleins, dans une grande épure dans lesquelles le sujet est pris en état de « condensation ». Quand j'ai commencé à travailler sur les cadres et sur la composition dans le cadre, je suis vraiment rentré « dans » le théâtre.

Mais je ne fais pas du théâtre parce que j'adore le théâtre mais bien parce que c'est mon moyen à moi d'être dans la représentation. Je ne le lâcherais plus



car j'ai appris à l'aimer et qu'il m'aime un peu. Je ne cherche pas à perpétuer le théâtre. Le roman contemporain a joué aussi un grand rôle dans mon écriture, car c'est grâce à lui que j'ai développé les ellipses, les fragments dans ma narration.

N'y a-t-il pas aussi du roman policier ou du film policier à la Hitchcock dans vos pièces ?

On a en effet parfois parlé de polar, en parlant de mes pièces, mais je crois que c'est plus ma tentative de vouloir rendre le réel qui est en question. Le réel aussi bien sous sa face la plus concrète, définissable que dans ce qui appartient à l'imaginaire, à la représentation, aux fantasmes et qui s'accrochent à cette face visible, qui la torture, la détériore et la modifie. Bien sûr comme je suis dans ce rapport d'entremêlement de ces deux aspects, c'est forcément le mystère, l'énigme qui en ressort le plus souvent. Le trouble. Une autre de mes tentatives est de représenter le temps, de le matérialiser, de le rendre sensible, d'où des phénomènes de tensions comme dans un film policier, puisque vous parliez de Hitchcock. Mon désir est de ramener le spectateur dans le temps présent. Mon projet de théâtre n'est pas seulement de raconter la société ou le politique mais c'est aussi une recherche sensible.

Peut-on parler de fable morale quand on envisage votre théâtre ?

Le narratif avait pris un coup de vieux il y a vingt ans. Mais je crois qu'on peut continuer à penser la modernité du théâtre en gardant le narratif, l'histoire. Pour moi, la narration est une façon d'inscrire le temps. Une histoire me permet d'inscrire un commencement, une succession d'événements qui marquent le temps jusqu'à un avenir. Tout cela est concret, charnel et sensible. La fable, c'est quand on veut être dans l'histoire sans être dans l'anecdote. À la différence du roman, comment est-il possible de raconter au théâtre en si peu de temps ? Le temps du théâtre, c'est le temps de la nouvelle en littérature, le temps d'un conte. Je crois que si Tchekhov a réussi à écrire des pièces si précises, si concises, si merveilleuses et si riches, c'est parce qu'il a écrit des centaines de nouvelles et que son théâtre provient de cet atelier de la nouvelle. Et puis il y a le théâtre de la fable et du conte, comme chez Shakespeare. C'est sur cette voie que je me suis engagé, car mon imaginaire est trop débridé pour avoir la rigueur clinique d'un Tchekhov.

Les contes sont souvent moraux ou immoraux ?

Ils sont à la fois les deux, parce qu'il y a le bien et le mal, des questions très contemporaines. La confrontation entre le bien et le mal est un sujet vraiment intéressant. Comment le bien et le mal se masquent, se mélangent l'un derrière l'autre ou l'un avec l'autre. Le mal avançant parfois avec le visage de l'ange dans cette société de communication, de représentation, où l'on met en scène son message, sa parole, soi-même. Il est donc plus dur de trouver aujourd'hui la frontière entre ces deux notions car nous sommes dans le maquillage et le travestissement de toute figure et donc nous sommes gravement perdus. Le théâtre est un très bon moyen de traiter cette question.

Vous présentez aussi une adaptation du petit chaperon rouge qui s'adresse en particulier aux enfants. Pourquoi ce désir ?

À l'origine, j'ai eu envie de faire un spectacle pour enfants qui est devenu un spectacle pour tout public, en prenant directement un conte qui existait. J'ai suivi fidèlement, exactement l'histoire, même si j'ai changé les mots. En fait, j'ai une réelle fascination pour ce conte.

Vous commencez dans votre adaptation par faire apparaître un narrateur qui raconte l'histoire. Pourquoi ?

Ça me paraissait essentiel de garder l'aspect narratif direct, au début en tout cas. Cette histoire est d'abord racontée avant d'être incarnée. J'ai compris à travers cette expérience, de façon très sensible, à quel point la forme dialoguée était un artifice. Je me suis demandé pourquoi, pour donner une information, il faut faire du dialogue ? Pour moi, le dialogue doit être totalement utile. Shakespeare se permet de faire intervenir des personnages qui viennent dire ce qui s'est passé assez directement. Dans le Petit Chaperon rouge, il y a trois moments où le dialogue est absolument nécessaire : la rencontre de la petite fille et du loup, la rencontre du loup et de la grand-mère, et surtout la rencontre de la petite fille et du loup déguisé en grand-mère. Dans ces instants-là, la parole partagée est essentielle et donc, indispensable. Ailleurs, on peut montrer et dire sans qu'il y ait dialogue. Dans Les Marchands, le système n'est pas différent. Les personnages ne se parlent que quand ils ont à se dire des choses essentielles. Le Petit Chaperon rouge m'a donné cette confiance pour utiliser librement la narration directe et parfois refuser le dialogue.

Propos recueillis par Jean-François Perrier

6°) Notes autour du spectacle

Les personnages

- Gestes stylisés mécaniques comme dans un dessin animé : les déplacements mécaniques de la mère s'effectuent sur la pointe des pieds accompagnés de sons. Le problème de la mère, c'est le temps : elle ne cesse de courir (cf. le lapin blanc dans *Alice au pays des merveilles*)
- La mère contrefait le loup pour faire peur à sa fille : thème du double.
- De même, la petite fille, dans la forêt, possède une ombre qui n'est autre que la comédienne jouant la mère.
- Un récitant-narrateur raconte l'histoire sur la scène, la susurre presque (son amplifié).
- Seuls les dialogues avec le loup sont présents : la rencontre entre le loup et la petite fille, l'arrivée du loup chez la grand-mère et les retrouvailles du loup avec le petit chaperon rouge.



Le registre

- Des aspects comiques : le langage du loup (réécriture du passage « tu as de grandes dents »), la morale finale (le loup recousu qui ne s'approche plus des petits enfants).
- Des aspects fantastiques : les différentes apparitions du loup.

Le décor

- Un espace nu avec un tapis de sol gris ; on est dans une sorte de boîte. Deux chaises viennent symboliser les espaces, les ouvrir ou les fermer. La forêt est représentée grâce à la lumière représentant des feuillages. L'espace est divisé en 2 triangles lumineux à l'avant et à l'arrière (cf. le départ du petit chaperon : la lumière est située derrière elle ; quand elle se situe au centre de la

scène, la mère recule lentement pour donner l'illusion que sa fille continue à avancer puis elle disparaît dans le noir ; les lumières-feuillage apparaissent

sur les côtés et sur le triangle avant. Le petit chaperon rouge est alors dans la forêt. Ensuite, la forêt gagne tout l'espace de la boîte-scène).

Le texte

- Il ne s'agit pas du texte de Perrault mais d'une réécriture qui utilise malgré tout les différentes étapes de l'histoire avec la fin des frères Grimm du loup éventré dont on extrait la grand-mère et le petit chaperon rouge.

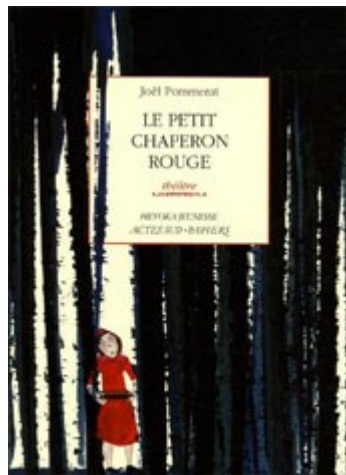
7°) Accueil presse

Nouvelles variations sur un vieux thème : du théâtre à lire et/ou à dire.

Il est des récits intemporels, sources inépuisables de remaniements et d'interprétations possibles, faisant appel, mieux que d'autres, à l'inconscient collectif. Les auteurs le savent, qui s'inspirent du conte du *Petit chaperon rouge* (et de ses diverses versions) pour mieux détourner, réinterpréter, transgresser. Une nourriture qui a tant été exploitée que le va et vient créatif engendré tend à gommer tout repère temporel et à conférer à ce conte un caractère universel qu'il partage avec quelques autres.

C'est le cas avec ces deux textes de théâtre, publiés dans une collection jeunesse abordable dès sept ou huit ans, et que les belles illustrations (respectivement de Marjolaine Leray et Benjamin Bachelier) et la mise en page aérée rendent très plaisants à lire seul ou à plusieurs, en silence ou à haute voix.

Le petit chaperon rouge de Joël Pommerat demeure (presque) fidèle à l'original, mais comporte des retournements imprévisibles et des ajouts qui font tout son charme : c'est d'abord une histoire de famille de notre temps, entre une mère très occupée et une petite fille qui s'ennuie souvent (elle aimerait prendre son indépendance), sans oublier la grand-mère, « *très fatiguée à cause de sa vieillesse* ». Il y a effectivement un loup, mais beaucoup plus fonctionnel que les autres personnages, et la petite, qui n'en a pas peur, le rencontre le jour où sa mère lui a (enfin) permis de se rendre seule chez sa grand-mère.



Le chemin qui la mène vers la maison de la grand-mère est, comme dans le conte initial, celui de l'enfance encore vagabonde qui cherche toutefois à s'émanciper ; pour preuve cette confiance à la fois rationnelle et délicate que l'enfant fait à sa grand-mère (ou au loup... ?) : « *ma mère et moi, on s'entend bien mais des fois c'est vrai j'ai un petit peu de mal à la supporter, elle s'inquiète de tout, alors elle en devient vraiment pénible, elle me prend pour une enfant.* »

Avec des mots simples et par le biais de situations dans lesquelles les jeunes lecteurs/spectateurs se retrouvent sans mal (en dépit des légers décalages observables) Joël Pommerat signe une version intelligente et charmante du conte, cependant bien éloignée de la noirceur contextuelle du **Petit chaperon Uf** de Jean-Claude Grumberg.

Ce dernier propose une adaptation plus libre (mais pas moins réussie) qui parle cette fois encore de la soif de liberté à laquelle le conte est communément associé. On quitte la sphère de l'intime et des relations transgénérationnelles pour plonger dans le vaste monde. Ici, le loup est « *déguisé en caporal, parle français avec l'accent loup* » et s'appelle Wolf... Son animalité se trouve renforcée par l'uniforme et par l'absurdité barbare des lois et des règles qu'il semble inventer au fur et à mesure de son long dialogue avec le petit chaperon - car il a découvert, en examinant les papiers de l'enfant, qu'elle était « Uf »... « *Rouge interdit Uf. Uf doit porter capuchon jaune* » lui ordonne-t-il d'emblée. Puis, quand il découvre ce que contient le panier de l'enfant : « *Beurre ! Interdit Ufs.* (Il rit de plaisir). *Ah ah ah ! Beurre confisqué.* »... et ainsi de suite.



Plus la pièce avance, plus les droits de la petite s'amenuisent et l'on observe ces scènes avec un sentiment de révolte mitigé, d'autant plus amusé que le ridicule du loup ne cesse de s'accroître et que les dialogues de sourds abondent. La transposition politique et historique ne souffre d'aucune imperfection et le message transparaît avec vigueur – en adéquation avec ce que Jean-Claude Grumberg annonce en introduction : « *Connaître l'histoire, les histoires, la vraie Histoire, à quoi cela sert-il ? Sinon à alerter les chaperons d'aujourd'hui, à avertir les enfants que la liberté de traverser le bois pour porter à sa grand-mère un pot de beurre et une galette n'est jamais définitivement acquise...* » Pièce en forme d'avertissement donc, qui, dans un autre domaine que celle de Joël Pommerat, prolonge tout autant le conte originel en de multiples échos et lui apporte une vigueur nouvelle, en phase avec l'époque - ce qui ne lui ôte cependant en rien son caractère profondément ludique et inventif. A lire et à relire.

B. Longre (novembre 2005)

Dans *Libération* (samedi 12 et dimanche 13 juin 2006), Maia Bouteillet explique que *Le Petit Chaperon rouge* explore les mêmes thèmes que ses pièces antérieures à savoir les liens familiaux et le rapport au temps. Il interroge le mythe à travers trois générations. Le spectacle met en scène la possession, la concurrence et le rejet.

L'éternité est à lui

Il n'aime pas dire son âge. Il demande pourquoi on le lui demande, suggère que ça n'a pas d'importance. Ou soudain, au contraire, que le temps l'obsède, qu'il aimerait mourir vieux. Qu'il a déjà 43 ans. Peut-être le théâtre de Joël Pommerat n'est-il qu'une infinie exploration de l'instant présent, seconde après seconde, image arrêtée après image arrêtée. Et toujours dans les noirs, les blancs, les gris et toujours dans un clair-obscur comme phosphorescent. Il y a peu de couleurs dans ces tentatives ascétiques et folles de fixer l'éphémère. L'auteur-metteur en scène, long et mince, cheveux courts et teint pâle, a longtemps été – pour vivre – modèle de peintre, de sculpteur ; il sait le poids du moment, la violente douceur de la pause. Et les fait ressentir dans chacune de ses créations, aussi simples, aussi terribles que les contes pour enfants.

Seize ans qu'il a fondé sa compagnie, Louis Brouillard. Brouillard parce que la brume, l'ambiguïté lui importent davantage que la clarté ; clarté qu'évoque pourtant le prénom Louis, choisi en référence à Louis... Lumière. Pommerat se moque des paradoxes. Il vénère même la « *complexification* », celui qui s'affirme autodidacte, sans références, sans influences ; sauf, bizarrement, la lumineuse Ariane Mnouchkine. Parce que avec sa troupe du Soleil, elle a toujours su donner un cadre, une forme à ses utopies, à ses rêves de spectacles. « *La réalité est riche de dimensions insaisissables. Elle est mentale. Ne s'offre que dans la représentation qu'on en donne. Et le théâtre est un des lieux, justement, où l'on peut saisir sa complexité. Parce que c'est un espace symbolique où l'on peut tout se permettre : on n'y fait jamais mal à personne.* »

Elles blessent pourtant insidieusement notre imaginaire, les pièces-sagas de Pommerat, où se déclinent avec un calme assassin la cruauté des familles, l'affrontement du mal et du bien, de la raison et de la folie, des vivants et des morts. « *Construire une histoire sur scène me permet de reconstruire, de dominer la durée. Quand on raconte, le spectateur attend toujours l'instant suivant...* » Enfin l'écriture théâtrale lui permet d'être maître du temps. Et, derrière les mots bruts qu'il étire et façonne sans fin pour ses acteurs-artisans, d'être à l'écoute du



son des choses. L'artiste revendique la lente mastication du travail. Il dirige certains comédiens depuis quinze ans ; des jeunes, des vieux ; Pommerat aime les différences d'âge, de corps, de peau et de timbre. Il aime le cri du silence autant que la musique de la parole. Rien de plus sensuel, de plus à vif que ce dépouillé théâtre qui décrit – mais de façon drastique – ce qui pourrait tout aussi bien figurer dans les séries américaines les plus déjantées. « *Que le temps de l'acteur sur le plateau soit le temps même du spectateur dans la salle m'obsède et me bouleverse. Aucune coupure entre eux, mais une commune présence à l'auteur, au lieu...* » Etrange, mystique, le théâtre en noir et blanc de Joël Pommerat ? Juste parce qu'il quête sans fin la matière du jeu.

Fabienne Pascaud
Télérama, 5 juillet 2006

Un «Petit Chaperon rouge» à bon conte

Par René SOLIS - Libération

QUOTIDIEN : Vendredi 7 juillet 2006 - 06:00

Le Petit Chaperon rouge texte et mise en scène. Joël Pommerat, salle Benoît XII, Demain 11 heures et 18 heures.

Pour la première représentation du 60e Festival d'Avignon, salle Benoît XII, à 11 heures du matin, les enfants sont majoritaires et pas rassurés. Sur le devant du plateau vide, un monsieur très sérieux en costume et barbe noirs raconte une histoire qui commence ainsi : «*Il était une fois une petite fille qui n'avait pas le droit de sortir de chez elle, ou alors à de très rares occasions, donc elle s'ennuyait car elle n'avait ni frère ni sœur [...]*» (1). La petite fille vit avec une maman qui n'a jamais le temps de jouer avec elle, sauf pour lui faire peur en hurlant comme une bête féroce, et qui n'arrête pas de marcher de long en large en faisant un bruit terrifiant avec ses talons.

Décalage. Les dix premières minutes du *Petit Chaperon rouge* revisité par l'auteur et metteur en scène Joël Pommerat frisent la perfection : maîtrise du décalage (le narrateur dit les dialogues à la place des deux comédiennes muettes, le claquement des talons est une bande enregistrée la mère est en fait pieds nus et avance sur les pointes, comme une danseuse) et confusion des rôles : entre la mère et le loup, puis entre la petite fille et sa grand-mère. Cela baisse d'un ton quand la petite fille sort enfin de chez elle pour porter à l'aïeule le flan «*tout mou*» qu'elle lui a confectionné.

Jusque-là tendu, le texte commence à abuser des répétitions, et la description de la petite fille jouant avec son ombre qu'interprète sa mère n'a plus la fluidité du début. Surtout, l'arrivée d'un vrai loup, avec masque réaliste, grosse voix et grognements, ramène l'histoire dans les rails du déjà connu, donc du rassurant.

Le comédien Daniel Emilfork raconte volontiers l'un de ses souvenirs de théâtre les plus marquants : peu après son arrivée à Paris, jeune comédien (et déjà doté de son incroyable tête, mi-grenouille, mi-Nosferatu), il est engagé pour jouer le loup dans *le Petit Chaperon rouge*, devant un public enfantin. La représentation se déroule sans anicroches, mais, au salut, il ôte son masque et c'est alors que toute la salle se met à hurler. Le spectacle de Pommerat confirme en partie la chose : c'est quand le loup met son masque qu'il fait le moins peur ; qu'il est le moins théâtral.

Exorcisme ou clin d'œil, ce début de festival sous le signe du loup est en tout cas une bonne façon de tourner la page de l'édition 2005. Pour Pommerat, la reprise de son *Petit Chaperon rouge* est un hors-d'oeuvre, avant la présentation, à partir du 20 juillet au théâtre municipal, des deux plats de résistance concoctés avec sa compagnie Louis Brouillard. Dans *Au monde* et dans *les Marchands*, il radicalise certaines de ses options, dont le décrochage entre texte et action.

Irruption du foot. Dans la forêt d'Avignon, d'autres hurlements sont à prévoir dans les prochains jours. Le déferlement de cris et de klaxons qui a suivi la victoire de la France sur le Portugal augure d'une nuit agitée dimanche. Pour l'heure, la direction du festival et les compagnies réfléchissent à la meilleure façon de gérer l'irruption du foot dans le théâtre : changements d'horaires ou report de représentations, toutes les solutions sont envisagées.

(1) Actes Sud-Papiers, collection «Heyoka Jeunesse».

Dans *Le Monde* du samedi 22 juillet 2006, Fabienne Darge présente Joël Pommerat comme le nouveau Claude Régy. Elle évoque également son univers cinématographique. Outre David Lynch déjà cité, on trouve les noms de Bergman, Tarkovski ou Bruno Dumont.



III/ Autour du Petit Chaperon rouge et des contes

1°) Le Petit Chaperon rouge au fil du temps...

Aux origines : *Le Petit Chaperon rouge* qui n'en est pas encore un (c'est Perrault qui le premier fera porter à l'héroïne la fameuse petite capuche) apparaît d'abord dans la tradition orale sans qu'on sache ni où ni quand. Il existe à travers le monde quantité de versions primitives de ce conte remplies souvent de scènes inédites :

- Ici le loup offre les restes de la grand-mère à l'enfant affamé par son long voyage dans la forêt.

- Ailleurs les animaux préviennent le Chaperon de se méfier de cette étrange grand-mère...

A noter qu'aucune de ces versions traditionnelles ne finit « bien ». Au mieux le Petit Chaperon rouge parvient seule et par ruse à s'enfuir, au pire l'enfant et sa grand-mère sont dévorées pour de bon par le loup.

1697 : Charles Perrault fixe le conte par l'écrit dans son recueil *Contes de ma mère Loyer*. Une version expurgée de ses aspects les plus sauvages (cannibalisme) et qui se veut moraliste comme l'atteste la présence à la fin du récit d'un court texte de mise en garde adressée aux jeunes filles. L'auteur leur conseille de se méfier de tous ces « loups » à l'air affables qui rôdent en permanence autour d'elles.

1800 : Ludwig Tieck, homme de théâtre allemand du 19ème siècle, introduit la figure du chasseur sauveur lorsqu'il met en scène le conte sous le titre *Mort et vie du Petit chaperon rouge*.

1812 : Les frères Grimm proposent à leur tour leur version du *Petit Chaperon rouge*. Cette variante à la fin heureuse, considérablement plus longue que celle de Perrault, deviendra la plus populaire d'entre toute.

Mais encore... On ne compte plus les adaptations, les réécritures, les pastiches du *Petit Chaperon Rouge*.

A noter parmi elles l'adaptation très réussie d'Henry Pourrat (*Trésor des contes*, 1952) qui reprend les éléments du conte traditionnellement mis de côté : cannibalisme du Chaperon, animisme. Ici le Petit Chaperon rouge vit chez sa grand-mère. Elles partent toutes deux fagotter dans les bois. Au retour, elles décident de se séparer et c'est alors que le loup en profite pour apparaître au Chaperon...

A retenir également, *Le Petit Chaperon Ulf* de Jean-claude Grumberg. Pour sa cinquième pièce en direction des jeunes publics, l'auteur de l'Atelier et de Zone libre s'attaque à son tour au mythe P.C.R...

Bibliographie non exhaustive :

- Interprétation du Petit Chaperon rouge :
- *Psychanalyse des contes de fées* - Bruno Bettelheim, Laffont (1976)
- *Le loup* – Sophie Bobbé, Cavalier Bleu Eds (2003)

- *Les deux chemins du Petit Chaperon Rouge* – Bernadette Bricout, CNRS, 1982
- *Encore un conte ? le Petit Chaperon Rouge à l'usage des adultes* - C. de la Génardière, Presses Universitaires de Nancy (1993)
- *Le Conte populaire français* – Paul Delarue, Maisonneuve et Larose (2002)
- *Les contes de Perrault et les récits parallèles* – Pierre de Saint-Yves, Librairie critique (1923)



- *Sur les traces du Petit Chaperon Rouge* – Pierre Erny, L'Harmattan (2003)
- *Le langage oublié* – Erich Fromm, Payot (1951)
- *De l'histoire du Petit Chaperon rouge ou des transformations d'une histoire de femme* Pierre-Yves Jacopin – Revue Ethnologie française - 1993
- *La petite fille dans la forêt des contes* - Pierre Péju, Laffont (1981)
- *Les Contes de Perrault, culture savante et traditions populaires* - Marc Soriano, Gallimard (1968)
- *Grand-mère si vous saviez* – Yvonne verdier, article publié dans Les Cahiers de la Littérature orale, IV (1978)

○ Détournements du conte original :

- *Le Petit Chaperon vert*, Marià Cami, ill. par Chantal Cazin, Flammarion (1996)
- *Méfiez-vous des loups !*, Lauren Child, Ed. Gautier-Languereau (2000)
- *Le Petit Chaperon rouge* - Jean Claverie, Albin Michel

Jeunesse (1994)

- *Mademoiselle Sauve-qui-peut*, Philippe Corentin, L'Ecole des loisirs (1996)
- *Contes à l'envers* - Philippe Dumas et Boris Moissard, L'Ecole des loisirs (1977)
- *Le petit Chaperon rouge à Manhattan*, Carmen Martin Gaité, Castor Poche Flammarion (1998)
- *Le Petit Bonnet* - Elisabeth Hartmann, Syros Alternatives, Coll. Petites feuilles (1992)
- *Le Petit Napperon rouge*, ill. Antonin Louchard, Syros, Coll. Les minis syros (1999)
- *Oh là là*, Colin McNaughton, Gallimard Jeunesse (1996)
- *John Chatterton détective* - Yvan Pommaux, L'Ecole des loisirs (1993)
- *Le Petit Chaperon vert* - Grégoire Solotareff, ill. par Nadja, L'Ecole des loisirs (1989)
- *Loupiotte* - Frederic Stehr, L'Ecole des loisirs (2000)

Pour plus de renseignements sur tous ces titres cf. : <http://www.ricochet-jeunes.org/fichiers/perrault/chaperon.asp>

Extrait du dossier pédagogique du spectacle

2°) Les Contes

DÉFINITIONS :

Dictionnaire de l'Académie Française de 1694.

Le conte est une : « narration, [un] récit de quelque aventure, soit vraie, soit fabuleuse, soit sérieuse, soit plaisante. Il est plus ordinaire pour les fabuleuses et les plaisantes.[...] Le vulgaire appelle, conte au vieux loup, conte de vieille, conte de ma mère l'Oye, conte de la cigogne, à la cigogne, conte de peau d'asne, conte à dormir debout, conte jaune, bleu, violet, conte borgne, des fables ridicules telles que sont celles dont les vieilles gens entretiennent et amusent les enfants.[...] On appelle encore, contes tous les entretiens et discours impertinents et desraisonnables ».

Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, 1987

Attesté dès 1080, le mot dérive de "conter" (du latin computare), " énumérer", puis "énumérer les épisodes d'un récit", d'où "raconter". La réfection savante "compter" ne fut longtemps qu'une variante orthographique, et les deux formes sont employées indifféremment dans les deux sens jusqu'à la fin du XVIIe siècle. Conformément à son origine populaire, conte, comme conter et conteur, a toujours fait partie du langage courant, d'où son emploi souvent imprécis.[...] En tant que pratique du récit, le conte appartient à la fois à la tradition orale populaire et à la littérature écrite. D'ailleurs, les points communs entre les deux domaines sont innombrables, sans qu'il soit possible, le plus souvent, d'établir s'il s'agit d'influence génétique directe ou de simple appartenance à un fonds thématique commun qui n'est d'ailleurs pas spécifique au conte. [...] Jusqu'à une époque récente, la pratique du conte populaire était une situation de communication concrète, orale. Le narrateur était présent et interpellait l'auditoire, qui intervenait parfois dans le récit. [...] Le conte merveilleux Le conte merveilleux, si important dans la tradition orale, est beaucoup moins fréquent en littérature, sans doute parce que le surnaturel y prend d'autres formes et s'y fait plutôt fantastique, ou onirique, ou bien surréel selon les époques à moins qu'il ne tourne à la facétie. Le conte merveilleux populaire est entièrement sous le signe de la fictivité. Il suppose un "jeu" de la part de l'auditeur, qui peut sans trouble aucun feindre de prêter foi aux événements narrés, parce que le conte, sécrétant son espace, son temps, ses personnages propres, est entièrement coupé de la réalité - qu'il ne peut donc menacer. Loin d'être une marque de la crédulité populaire, il témoigne d'une grande sophistication. [...]

Lettres.net

Conte n. m. Le conte est un récit assez bref, de faits imaginaires ou prétendus tels, qui plonge le lecteur dans un univers déroutant, différent du monde réel (merveilleux ou fantastique). On trouve dans ce genre littéraire, qui relève du type narratif, des contes de fées, des contes de l'époque de la Philosophie des Lumières (XVIIIe siècle) ou encore des contes fantastiques (XIXe), comme ceux de Guy de Maupassant. Les contes traditionnels (écrits à partir d'une tradition orale, comme



ceux de Perrault pour la plupart d'entre eux) comportent presque toujours une intention morale ou didactique.

CARACTÉRISTIQUES :

- Ils sont universels et appartiennent à la tradition orale et se retrouvent à travers les siècles. Un exemple : *Psyché et Cupidon* deviendra *La Belle et La bête* ; de même, on connaît une version chinoise du *Petit Chaperon rouge* appelée *La Grand-mère loup*.
- Le merveilleux est toujours présent.
- Chaque conteur adapte son propos à la tradition locale mais les thèmes sont constants et ont toujours un rapport avec la nature humaine.

CLASSIFICATION DES CONTES :

La classification Aarne-Thompson (AT), devenue internationale, distingue trois grandes catégories dans les 2340 contes types répertoriés :

- les contes d'animaux, c'est-à-dire ceux qui mettent en scène exclusivement des animaux (1 à 299),
- les contes proprement dits, subdivisés en contes merveilleux, en contes religieux, en contes réalistes, en contes d'ogres stupides (300 à 1 199),
- les contes facétieux (1200 à 1999)
- les contes à formules, où une phrase est répétée d'un bout à l'autre par le personnage principal et qui souvent n'ont pas de fin (1 200 à 2 340).

→ Exemples de contes célèbres : *Le Petit Chaperon Rouge* est le conte-type numéro 333 (T.333) ; *Le Chat Botté*, T.545 ; *La Belle et la Bête*, T.425...

PISTES D'ANALYSE :

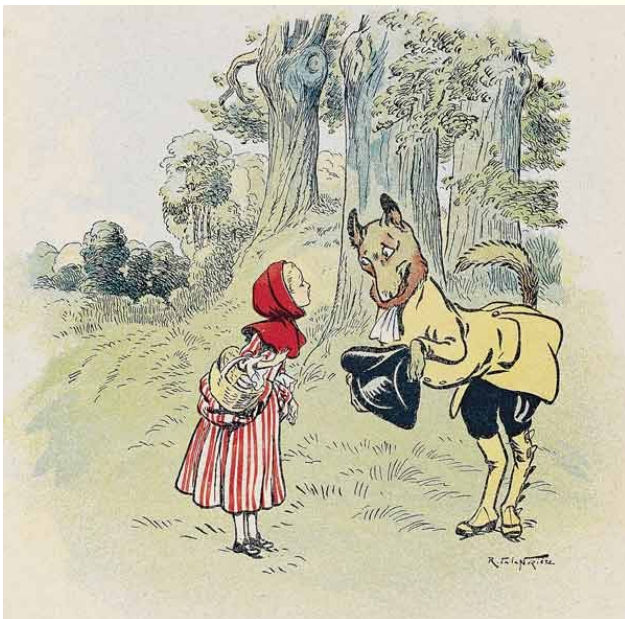
L'étude de nombreuses versions orales du conte permet de constater que Perrault fait le choix d'occulter trois épisodes essentiels : le choix des chemins, le repas cannibale et le dénouement heureux.

Le conte peut être envisagé comme un rite initiatique vers le mariage de la jeune fille. Le loup serait le révélateur de la sexualité naissante de la jeune fille.

ANALYSE SELON BETTELHEIM :

Selon Bruno Bettelheim, auteur de la psychanalyse des contes de fées, le Petit Chaperon Rouge symboliserait le personnage de la petite fille aux portes de la puberté, le choix de la couleur rouge du chaperon renvoyant au cycle menstruel.

Le village et la maison de la grand-mère sont des endroits sûrs, chemin entre l'enfance et l'âge adulte. Pour arriver à destination, il faut emprunter un chemin qui traverse une forêt, symbole du danger, abritant le Grand méchant loup. La mère indique à la fille le chemin à suivre, le « droit chemin » et la met en garde contre les mauvaises rencontres. La fillette est ambiguë, puisque, faisant mine de se débarrasser du Loup, elle lui donne en réalité toutes les indications pour que celui-ci trouve la grand-mère, et la mange... Arrivée à destination, la fillette voit bien que



quelque chose ne va pas, (« Que vous avez de grandes dents ») mais... finit dans le lit du Loup !

Le Loup, présent dans d'autres contes comme prédateur (*Le Petit Poucet*), est ici la figure du prédateur sexuel.

3°) Pistes pédagogiques sur le NET :

- Pour les élèves du premier degré :
 - *Retrouver le conte en interactivité* : <http://divadesiles.free.fr/>
 - *Des élèves de CE1 donnent leurs impressions sur le spectacle* : http://ec-8-lamoriciere.scola.ac-paris.fr/article.php3?id_article=222
 - *Coloriage* : <http://www.fermeauxcoloriages.net/colochaperon/index.htm>
 - *Fabriquer un jeu autour du conte en Grande Section* : http://cc33.ac-bordeaux.fr/article.php3?id_article=116
 - Une autre exposition qui met en espace les différents lieux du conte : <http://www.bm-lyon.fr/expo/virtuelles/chaperon/accuexpo.html>
 - Bibliographie très complète autour des contes : <http://www.crdp.ac-creteil.fr/telemaque/comite/contes-bibli.htm#parodies>



- Pour les collégiens :
 - Les contes de Perrault en ligne : <http://www.alalettre.com/perrault-chaperon.htm>
 - L'excellent site de la BNF : <http://expositions.bnf.fr/contes/index.htm>
 - ... et comment l'utiliser en classe de sixième : http://www.lettres.ac-versailles.fr/article.php3?id_article=648
 - Une séquence autour de La Belle et La Bête en classe de sixième que vous pouvez me demander en m'écrivant à l'adresse suivante : philippecuomo@wanadoo.fr

LA GRAND-MÈRE LOUP

Au pied du Mont du Buffle Couché habitait une vieille femme. Un jour, apprenant que sa fille et son gendre étaient allés en voyage, laissant leurs trois petites filles toutes seules à la maison, la vieille prépara un panier de galettes et de boulettes fourrées à la viande puis, s'appuyant sur son bâton, elle partit. Il faisait très chaud, et ardu était le sentier qui traversait la montagne! La vieille en sueur, sachant qu'elle n'était plus très loin, posa son panier et se reposa un moment. Soudain, elle entendit un frémissement dans les buissons voisins. Un loup gris en surgit, qui lui demanda :

— La vieille, où allez-vous?



— Je vais chez mes petites filles.
— Qu'est-ce que vous avez dans votre panier?

— Des boulettes à la viande et des galettes frites.

— Faites-moi goûter.

La vieille lui lança une grosse boulette à la viande, qu'il avala en une bouchée. Il en réclama d'autres et, tout en mangeant, il demanda :

— Où habitent vos petites filles?

— Au prochain village, dans la cour où pousse un grand jujubier.

— Comment s'appellent-elles?

Quand la vieille lui eut dit leurs noms, le loup se redressa, s'étira et, montrant les crocs :

— Comment pourrais-je me contenter de boulettes et de galettes? Il me faut de la chair humaine!

Et, se ruant sur la vieille, il la dévora.



- Pour les lycéens :

- Gros plan sur Le Petit Chaperon rouge et ses différentes approches critiques : <http://expositions.bnf.fr/contes/gros/chaperon/index.htm>
- Un exemple d'intertextualité en littérature : <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/chaperon/indinter.htm>
- Les variantes du conte : <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/chaperon/indcorp.htm>
- Exercices de réécriture à la manière de Queneau pouvant servir d'entraînement à une écriture d'invention : <http://expositions.bnf.fr/contes/pedago/chaperon/indexe.htm>

Dossier réalisé par Philippe Cuomo, professeur missionné à La Comédie de Béthune