

Université de Tartu  
Institut des langues et des cultures étrangères  
Département d'études romanes

Juuli Teder

JOËL POMMERAT ET LE CONTE POPULAIRE *LE PETIT CHAPERON*  
*ROUGE* : NOUVEAUX ACCENTS À TRAVERS L'ÉCRITURE THÉÂTRALE

Mémoire de licence

Sous la direction de Tanel Lepsoo

Tartu 2023

## Table des matières

Introduction.....	4
1. Les origines du <i>Petit Chaperon rouge</i> .....	5
1.1 « Évolution » des contes.....	5
1.3 Exemple d'une version moderne.....	6
1.4 Version qui a influencé Perrault.....	7
1.5 Version de Perrault.....	8
1.6 Version de Perrault par rapport aux autres versions.....	10
1.7 Transformation des motifs chez Perrault.....	11
1.8 Notions sur la version des frères Grimm.....	12
2. Quelle histoire raconte Pommerat ?.....	14
2.1 Pourquoi le jeune public ?.....	14
2.2 Théâtre pour le jeune public.....	15
2.3 <i>Le Petit Chaperon rouge</i> de Pommerat.....	16
2.4 Mère absente et monstrueuse.....	17
2.5 Maman de la maman.....	19
2.6 Petite fille étant assez grande pour aller toute seule.....	19
2.6 Fille en route : peur et ombre.....	21
2.7 Rencontre avec le loup.....	21
2.8 Fille s'oublie et reste bavarder avec les fourmis.....	23
2.9 Loup chez la grand-mère.....	23
2.10 Fille chez sa grand-mère.....	24
2.11 Fin.....	26
2.12 Conclusion du <i>Petit Chaperon rouge</i> de Pommerat.....	27
2.13 Moralité ?.....	28
3. Comment Pommerat raconte-t-il son histoire ?.....	29

3.1 Théâtre comme médium .....	29
3.2 Comment aborder un texte théâtral ? .....	29
3.3 Pommerat comme « écrivain de spectacles » .....	31
3.4 Visualité du texte : ombre et peur.....	32
3.5 Titre .....	33
3.6 Narrateur.....	34
3.7 Humour.....	36
3.8 Conclusion 2 du Petit Chaperon rouge de Pommerat.....	37
Conclusion .....	38
Bibliographie.....	40
Résumé.....	43

## Introduction

Les contes de fées continuent d'imprégner, voire d'envahir, nos vies dans le monde entier. Ils jouent un rôle complexe dans l'acculturation, c'est-à-dire dans la formation et le reflet des goûts, des manières et des idéologies des membres d'une société donnée. (Zipes 2012 : ix)

Les contes de fées commencent par un conflit parce que nous commençons tous notre vie par un conflit. Nous sommes tous inadaptés au monde et, d'une manière ou d'une autre, nous devons nous intégrer, nous adapter à notre environnement et aux autres personnes [---]. (Zipes 2012 : x)

Le but de ce mémoire est d'étudier le conte du *Petit Chaperon rouge* et l'utilisation de ce conte dans la pièce de théâtre pour enfants *Le Petit Chaperon rouge* créé par Joël Pommerat, un auteur et metteur-en-scène dont le nom est connu aujourd'hui au moins sur la scène théâtrale française. *Le Petit Chaperon rouge* de Pommerat, publié pour la première fois en 2004, représente donc le corpus de ce mémoire.

La première partie du mémoire porte sur les origines du conte du *Petit Chaperon rouge*, ouvre un peu le contexte historique de différentes versions de ce conte (y compris la version de Charles Perrault) et, dans ce contexte historique, analyse les motifs du conte. Tout cela est nécessaire pour arriver à la deuxième partie de ce mémoire.

La deuxième partie ouvre un peu le contexte théorique du théâtre pour enfants et se concentre sur le contenu de la version de Pommerat. Quelle histoire raconte-t-il et pourquoi ? Quels éléments Pommerat a-t-il repris des versions précédentes et quels sont ses propres ajouts ?

La troisième partie révèle un peu la méthode de travail de Pommerat et se concentre sur la forme de la version de Pommerat. Comment raconte-t-il son histoire ? Quelles techniques théâtrales et textuelles utilise-t-il pour rendre la pièce attrayante pour les enfants ?

L'analyse comparative a été utilisée comme méthode principale dans ce mémoire.

## 1. Les origines du *Petit Chaperon rouge*

Pour commencer à analyser de différentes versions modernes du *Petit Chaperon rouge*, il faut d'abord ouvrir le contexte historique de ce conte. De nos jours, nous connaissons, selon notre contexte culturel, surtout la version de Perrault ou des frères Grimm du *Petit Chaperon rouge*. Mais il convient de rappeler que les versions écrites des contes trouvent généralement leur origine dans des versions orales. (Zipes 2012 : x)

Les folkloristes font en effet une distinction entre les contes populaires merveilleux, qui sont issus de traditions orales dans le monde entier et qui existent toujours, et les contes littéraires, publiés dans l'écrit, qui continuent d'être créés aujourd'hui sous diverses formes médiatisées. (Zipes 2012 : x) Il est « fascinant d'étudier la façon dont les formes orales et littéraires du conte [...] se sont mélangées lorsque l'imprimerie a commencé à se développer au quinzième siècle dans la civilisation occidentale » (Zipes 2012 : x).

### 1.1 « Évolution » des contes

Nous ne savons pas exactement quand les contes de fées sont apparus dans les cultures orales il y a des milliers d'années, mais nous savons qu'il s'agissait d'histoires métaphoriques issues d'expériences humaines [...] et contenant des informations vitales qui renforçaient les liens entre les personnes vivant dans de petits clans et tribus. [...] [Ces r]écits ont permis aux humains d'apprendre à se connaître et à connaître le monde dans lequel ils vivaient. (Zipes 2012 : ix)

Dans la tradition orale, les contes n'ont jamais eu de titres et ils ont évolué par « l'imitation, la mémorisation, la reproduction et la recréation » (Zipes 2012 : x). Donc, quand on parle des contes populaires, il faut noter qu'aucun conte populaire n'est jamais un texte fixe. Il existe de nombreuses variantes de contes populaires, et on ne peut jamais dire que l'un est plus important que l'autre. (Vaz da Silva 2016 : 169) On peut juste parler d'évolution en termes de sélection culturelle, certaines versions du conte survivant mieux que d'autres.

De plus, on ne peut pas raisonner en termes de chaîne chronologique de textes. Premièrement, les folkloristes ils n'ont commencé à collecter des contes oraux qu'au XIXe siècle (Vaz da Silva 2016 : 168). Et « [c]omme toute variante n'est qu'une

relecture locale (parmi de nombreuses autres relectures) d'un conte donné, le moment fortuit où elle a été couchée par écrit ne peut pas dater le conte lui-même » (Vaz da Silva 2016 : 169). Cette partie de la tradition orale qui est enregistré n'est donc qu'une petite partie assez occasionnelle d'une « collection » plus large.

Pour comparer de différentes versions du *Petit Chaperon rouge*, on peut essayer de parler des caractéristiques communes des différentes versions de ce conte. « La comparaison de motifs équivalents dans différentes variantes permet d'appréhender le champ sémantique qu'ils transmettent diversement » (Vaz da Silva 2016 : 169). Dans le cadre de ce travail, les versions discutées sont, pour des raisons plus ou moins évidentes, principalement françaises.

### 1.3 Exemple d'une version moderne

Voici une variante orale moderne à examiner. Cette histoire racontée par Nanette Lévesque en 1874 est un bon exemple de la tradition orale indépendante (pas influencée par la version écrite de Perrault). Vaz da Silva souligne le début de *La Fille et le loup* de Lévesque :

Une petite fille a été engagée par un ménage pour surveiller deux vaches. Lorsque son temps écoula, elle s'en alla. Son maître lui donna un petit fromage et un morceau de pain :

« Tiens, petite fille, porte ça à ta mère, ce fromage et ce morceau de pain, ce sera ton repas du soir quand tu rencontreras ta mère. »

La petite fille prend le fromage et le pain. Elle alla dans les bois et rencontra le loup qui lui demanda :

« Où vas-tu, petite fille ? »

« Je vais rejoindre ma mère, mon contrat de travail est terminé. »

« Ils t'ont payée ? »

« Oui, ils m'ont payée. Et ils m'ont donné [du] pain et aussi [du] fromage. »

« De quel côté passes-tu pour t'en aller ? »

« Je passe du côté des épingles. Et vous, de quel côté passez-vous ? »

« Je passe du côté des aiguilles. » (Vaz da Silva 2016 : 173-74)

La fin de la période où une petite fille devait surveiller les vaches correspond au fait que, en France rurale, les enfants de 7 à 14 ans travaillaient comme gardiens d'animaux. (Vaz da Silva : 174). Ensuite, l'hiver de leur quinzième anniversaire, les jeunes filles passaient du temps avec la couturière et étaient initiées au statut de jeunes

femmes mariables (Verdier 1979 : 195-208). C'était donc la transition entre deux classes d'âge :

Les paysannes de la France du XIXe siècle [...] avaient un système informel de classes d'âge. Les étapes de la vie d'une femme étaient distinguées par le symbolisme des épingles et des aiguilles. Les épingles sont faciles à utiliser mais ne constituent que des attaches temporaires ; les aiguilles sont employées avec habileté et persévérance, elles constituent des attaches permanentes. Les épingles n'ont pas d'ouverture ; passer un fil dans le chas d'une aiguille a une [...] connotation sexuelle. L'épingle peut être le symbole de la vierge intacte ; l'aiguille est la femme adulte. [--] Le choix entre l'épingle et l'aiguille se retrouve dans toutes les versions avant les rangements de Perrault et des frères Grimm. (Douglas 1995 : 4)

Cette variante du conte populaire raconté par Lévêque parle donc « du passage à l'âge adulte au moyen d'images qui seraient significatives pour la population rurale de l'époque » (Vaz da Silva : 174). Il est aussi intéressant de noter que l'expression française « avoir vu le loup » signifie « ne plus être vierge, en parlant d'une jeune fille » (Le Robert 2022).

#### 1.4 Version qui a influencé Perrault

Voici une version probablement racontée en France du XVIIe siècle à nos jours :

Une petite paysanne se rend chez sa grand-mère avec du pain et du beurre fraîchement sortis du four. En chemin, elle rencontre un loup-garou qui lui demande où elle va et quel chemin elle prend, celui des aiguilles ou celui des épingles. Il prend le chemin le plus court, arrive chez la grand-mère, la mange, met une partie de sa chair dans une [?] et son sang dans une bouteille. Puis la petite fille arrive. Le loup-garou déguisé en grand-mère lui donne la chair à manger et le sang à boire. [---] Le loup-garou lui dit de jeter chaque vêtement dans le feu puisqu'elle n'en aura plus besoin. Elle se met au lit et pose des questions rituelles, la première concernant la pilosité du corps du loup-garou. Lorsque le loup-garou révèle enfin qu'il a l'intention de la manger, elle répond avec vivacité qu'elle doit se soulager à l'extérieur. Il lui dit de le faire dans le lit. Elle insiste sur le fait qu'elle doit le faire dehors. Le loup-garou lui attache donc une corde autour de la jambe et lui permet de sortir pour s'occuper de ses fonctions naturelles. Cependant, elle attache la corde autour d'un arbre et s'enfuit chez elle. Le loup-garou trompé la poursuit [---], mais ne parvient pas à la rattraper. (Zipes 2012 : 43-44)

Au XVIIe siècle, la croyance aux loups-garous était très répandue. Il y avait une grande chasse aux loups-garous : des milliers d'hommes et femmes ont été condamnés

pour avoir été des loups-garous. L'histoire d'une fille sans chapeau rouge et sans nom et d'un loup-garou était populaire dans la région où vivait la famille de Perrault, donc Perrault a probablement été influencé par une certaine version de cette histoire lorsqu'il a écrit son *Petit Chaperon rouge*. (Zipes 2012 : 44)

## 1.5 Version de Perrault

Voici la version originelle de Perrault :

Il estoit une fois une petite fille de village, la plus jolie qu'on eut sçû voir ; sa mere en estoit folle, et sa mere-grand plus folle encore. Cette bonne femme luy fit faire un petit chaperon rouge, qui lui seïoit si bien que partout on l'appelloit le petit Chaperon rouge.

Un jour, sa mere, ayant cui et fait des galettes, luy dit :

« Va voir comme se porte ta mere-grand, car on m'a dit qu'elle estoit malade. Porte-luy une galette et ce petit pot de beurre. »

Le petit Chaperon rouge partit aussi tost pour aller chez sa mere-grand, qui demeuroit dans un autre village. En passant dans un bois, elle rencontra compere le Loup, qui eut bien envie de la manger, mais il n'osa, à cause de quelques bucherons qui estoient dans la forest. Il luy demanda où elle alloit. La pauvre enfant, qui ne sçavoit pas qu'il estoit dangereux de s'arrester à écouter un loup, luy dit :

« Je vais voir ma mere-grand, et luy porter une galette avec un petit pot de beurre, que ma mere luy envoie.

— Demeure-t-elle bien loin ? lui dit le Loup.

— Oh ouy, dit le petit Chaperon rouge : c'est par delà le moulin que vous voyez tout là-bas, à la premiere maison du village.

— Et bien ! dit le Loup, je veux l'aller voir aussi ; je m'y en vais par ce chemin icy, et toy par ce chemin-là ; et nous verrons qui plûtost y sera. »

Le Loup se mit à courir de toute sa force par le chemin qui estoit le plus court, et la petite fille s'en alla par le chemin le plus long, s'amusant à cueillir des noisettes, à courir après des papillons, et à faire des bouquets des petites fleurs qu'elle rencontroit. Le Loup ne fut pas long-temps à arriver à la maison de la mere-grand. Il heurte : toc, toc.

« Qui est là ?

— C'est vôtre fille, le petit Chaperon rouge (dit le Loup en contrefaisant sa voix), qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre, que ma mere vous envoie. »

La bonne mere-grand, qui estoit dans son lit, à cause qu'elle se trouvoit un peu mal, luy cria :

« Tire la chevillette, la bobinette cherra. »



Le Loup tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Il se jeta sur la bonne femme, et la devora en moins de rien, car il y avoit plus de trois jours qu'il n'avoit mangé. Ensuite il ferma la porte, et s'alla coucher dans le lit de la mere-grand, en attendant le petit Chaperon rouge, qui, quelque temps après, vint heurter à la porte : toc, toc.

« Qui est là ? »

Le petit Chaperon rouge, qui entendit la grosse voix du Loup, eut peur d'abord, mais, croyant que sa mere-grand étoit enrhumée, répondit ;

« C'est vostre fille, le petit Chaperon rouge, qui vous apporte une galette et un petit pot de beurre, que ma mere vous envoie. »

Le Loup luy cria, en adoucissant un peu sa voix : « Tire la chevillette, la bobinette cherra »

Le petit Chaperon rouge tira la chevillette, et la porte s'ouvrit. Le Loup, la voyant entrer, luy dit en se cachant dans le lit, sous la couverture :

« Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moy. »

Le petit Chaperon rouge se deshabile, et va se mettre dans le lit, où elle fut bien estonnée de voir comment sa mere-grand estoit faite en son deshabillé. Elle luy dit :

« Ma mere-grand, que vous avez de grands bras !

— C'est pour mieux t'embrasser, ma fille !

— Ma mere-grand, que vous avez de grandes jambes !

— C'est pour mieux courir, mon enfant !

— Ma mere-grand, que vous avez de grandes oreilles !

— C'est pour mieux écouter, mon enfant !

— Ma mere-grand, que vous avez de grands yeux !

— C'est pour mieux voir, mon enfant !

— Ma mere-grand, que vous avez de grandes dents !

— C'est pour te manger ! »

Et, en disant ces mots, ce méchant Loup se jeta sur le petit Chaperon rouge, et la mangea.

#### *MORALITÉ*

*On voit icy que de jeunes enfans,*

*Sur tout de jeunes filles,*

*Belles, bien faites et gentilles,*

*Font très mal d'écouter toute sorte de gens,*

*Et que ce n'est pas chose étrange*

*S'il en est tant que le loup mange.*

*Je dis le loup, car tous les loups*

*Ne sont pas de la mesme sorte :*

*Il en est d'une humeur accorte,*

*Sans bruit, sans fiel et sans couroux,*

*Qui, privez, complaisans et doux,  
Suivent les jeunes demoiselles  
Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles.  
Mais, hélas ! qui ne sçait que ces loups doucereux  
De tous les loups sont les plus dangereux !* (Perrault 1697 : 47-56)

## 1.6 Version de Perrault par rapport aux autres versions

Delarue (1951 : 199) a noté que presque tous les contes de Perrault ont des textes correspondants dans la tradition orale française. Il a établi que ces textes oraux se répartissent en trois catégories : (1) les variantes orales ne présentant que des traits indépendants qui ne doivent rien aux contes de Perrault, (2) les variantes hybrides présentant les traits indépendants typiques tout en portant des traces de l'influence de Perrault, et (3) les récits clairement dérivés de textes de Perrault tirés de différents œuvres littéraires.

Delarue a montré que vingt des trente-quatre variantes orales trouvées dans la tradition française ne présentent aucun motif ressemblant au contenu du texte de Perrault, douze variantes présentent un mélange de motifs indépendants et d'images dérivées de Perrault, et seulement deux variantes sont des reprises copiées du texte de Perrault. [---] [Ces résultats] suggèrent que, bien que le texte de Perrault ne soit pas à l'origine de la tradition du *Petit Chaperon Rouge*, il occupe une place bien définie au sein de cette tradition. (Vaz da Silva : 170)

Delarue (1956 : 383) a constaté que le texte de Perrault diffère des variantes orales indépendantes de deux manières. D'un côté, seul *Le Petit Chaperon rouge* et les variantes orales sous son influence mettent en scène le « chaperon rouge » et la scène de la cueillette des fleurs sur le chemin de la maison de la grand-mère.

D'un autre côté, le texte de Perrault est dépourvu de trois motifs qui sont présents dans presque toutes les variantes orales. Ces motifs sont (1) le choix entre le chemin des épingles et le chemin des aiguilles pour se rendre à la maison de la grand-mère, (2) un repas cannibale à la maison de la grand-mère au cours duquel la jeune fille se nourrit de la chair et du sang de la grand-mère morte, et (3) des allusions aux parties poilues du loup dans le célèbre dialogue au lit. (Delarue 1956 : 383) Delarue a suggéré que Perrault a éliminé ces motifs en raison de leur « puérité », de leur « cruauté » et de leur « inconvenance ». On doit garder à l'esprit que Perrault a adapté des contes

populaires à un milieu social de cour de Louis XIV, donc les textes devaient être stylisés et de bon goût. (Vaz da Silva 2016 : 175)

Selon l'hypothèse de Vaz da Silva (2016 : 175), « les motifs distincts figurant dans le texte de Perrault sont des transformations sémantiques de ceux figurant dans les variantes orales ». Le fait que Perrault se soit débarrassé des images qui ne convenaient pas à son public ne signifie pas qu'il s'est débarrassé des idées sous-jacentes de ce conte. Il a simplement utilisé des images alternatives pour « transmettre sa propre interprétation de ces idées ». (Vaz da Silva 2016 : 175)

### 1.7 Transformation des motifs chez Perrault

Vaz da Silva (2016 : 175) commence avec le motif de la pilosité du loup. La découverte de la pilosité de la grand-mère est un large indice pour l'observation de la masculinité du loup. Vaz da Silva affirme que Perrault n'abolit pas complètement le motif de la pilosité : il montre la jeune fille déshabillée se mettant au lit ou « elle fut bien estonnée de voir comment sa mere-grand estoit faite en son deshabilité » (Perrault 1697).

Bien que la surprise [...] de la façon dont sa grand-mère « était faite » fasse référence à l'apparence de sa grand-mère, Perrault joue sans doute sur le sens littéral du mot « fait » [...] pour mettre en évidence la forme particulière du compagnon de lit, faisant ainsi allusion à une forme masculine sous les draperies. (Vaz da Silva 2016 : 176)

Vaz da Silva (2016 : 176) note aussi que bien que le mot « déshabillé » dans le texte de Perrault soit une référence ironique aux robes semi-transparentes utilisées dans le milieu courtois de Perrault, il peut, dans ce contexte, aussi être interprété comme « nu ». Ainsi, par un jeu de mots, Perrault fait entendre que lorsque la jeune fille nue entre dans le lit, elle rencontre la nudité masculine du loup.

En ce qui concerne les fleurs dans la version de Perrault au lieu des épingles et des aiguilles dans les variantes orales, Vaz da Silva affirme que marcher parmi des épingles ou des aiguilles et cueillir des fleurs sont équivalentes à propos d'une fille en passage à l'âge adulte.

Perrault traduit le chemin traditionnel de la [menstruation] – son passage métaphorique à la puberté – en un chemin de cueillette de fleurs. Cette image

littéralise l'expression métaphorique « jeune fille en fleurs », qui désigne une jeune fille en période de ménarche comme quelqu'un qui porte des fleurs et qui, en effet, est en fleur. La raison d'être de cette métaphore est que le sang des menstruations préfigure la procréation, tout comme, chez les plantes, la fleur précède le fruit. (Vaz da Silva 2016 : 179)

Enfin le motif de chaperon rouge. Selon Vaz da Silva (2016), ce motif est la transformation du repas cannibale :

[L']image vampirique s'appuie probablement sur les faits empiriques selon lesquels, à chaque génération, les femmes plus âgées atteignent la ménopause alors que les jeunes femmes atteignent la ménarche. J'en déduis que le conte établit un lien de causalité entre ces faits de la vie, comme si la ménopause était une condition nécessaire à la ménarche. Je note également que ce schéma correspond à la logique [...] d'un bien limité [...] dans les sociétés paysannes, selon laquelle toutes les choses désirées dans la vie, y compris la santé et la fertilité, existent en quantité finie [---]. Métaphoriquement, les femmes âgées « transmettent » leur fertilité aux jeunes femmes [...], qui « absorbent » ou « incorporent » le sang procréateur abandonné par leurs aînées. La scène cannibale de notre conte littéralise ces métaphores [---]. (Vaz da Silva 2016 : 183)

Perrault a sans doute hésité à décrire une vieille femme dévorée par sa propre successeuse, mais la scène était cruciale et nécessitait un remplacement. C'est ainsi que l'objet rouge que la fille reçoit de sa grand-mère est né. (Vaz da Silva 2016 : 184)

Je suppose que l'innovation réussie de Perrault a modifié l'imagerie de ce conte. Quoi qu'il en soit, dans la tradition orale indépendante, la scène cannibale était omniprésente. Dans les variantes influencées par Perrault, les conteurs ont généralement conservé le motif cannibale tout en utilisant l'image du chaperon rouge [...]. [D]ans la tradition multimédia contemporaine, le motif cannibale est tombé dans l'oubli et le chaperon rouge a repris sa fonction symbolique dans le conte. (Vaz da Silva 2016 : 184)

## 1.8 Notions sur la version des frères Grimm

« [*Le Petit Chaperon rouge*] de Perrault a été écrit non seulement pour les enfants, mais aussi pour un public cultivé de la classe supérieure qui comprenait des enfants » (Zipes 2012 : 64). Mais il faut noter que les contes de Perrault ont été créés à un moment de l'histoire où pour la première fois on a commencé à écrire explicitement pour les enfants en tant qu'entités indépendantes. Les normes ont commencé à être

établies pour le développement de la littérature de jeunesse. En fait, les œuvres de Perrault et de plusieurs femmes auteures de l'époque sont à l'origine d'un véritable « déluge » de contes littéraires au XVIIIe siècle culminant dans la concrétisation de la littérature pour enfants au XIXe siècle dans toute l'Europe. (Zipes 2012 : 29)

*Le Petit Chaperon rouge* des frères Grimm (1812) est donc déjà plus visiblement consacré aux enfants. Dans leur version, il existe deux différences importantes par rapport à la version de Perrault : 1) avant que la petite fille ne quitte la maison, sa mère lui dit d'être bien sage et ne pas s'écarter de la route, et 2) à la fin, la fille et sa grand-mère sont sauvées par un chasseur.

Sans aller plus loin dans la version des Grimm et dans la discussion des raisons de leurs choix (car ce n'est pas l'objectif de ce travail), on peut juste dire qu'ils avaient sans doute un but moralisateur. (Zipes 2012 : 64) Il est important de garder ces notions à l'esprit pour mieux comprendre la richesse de la version de Pommerat.

## 2. Quelle histoire raconte Pommerat ?

Joël Pommerat, né en 1963, est un auteur et metteur en scène français qui occupe une place particulière dans le monde du théâtre contemporain. (Pommerat & Dujin, 2019 : 144) Pommerat travaille principalement avec sa compagnie Louis Brouillard et ne met en scène que ses propres textes. Il se définit comme un « écrivain de spectacles » (Pommerat & Dujin, 2019 : 147) (cette méthode de travail est abordé plus en détail dans le chapitre suivant). *Le Petit Chaperon rouge*, créé en 2004, est son premier spectacle à destination du jeune public qui semble aussi marquer un tournant dans la reconnaissance de son travail.

À ce jour, *Le Petit Chaperon rouge* de Pommerat a été mis en scène cinq fois en France. La première mise en scène a été réalisée par Pommerat lui-même en 2005, suivie par les productions de 2010, 2016, 2018 et 2022 d'autres metteurs en scène. (MES)

Dans le documentaire *Joël Pommerat – Le théâtre comme absolu* (Armand 2018), Pommerat dit que dans ses spectacles, il cherche le « réel ». Il ajoute que ce « réel » n'est nécessairement pas quelque chose de matériel car la condition humaine réside aussi dans l'imaginaire et l'invisible. Le théâtre de Pommerat ne cherche pas de réponses et n'est pas porteur d'un message spécifique. Il essaie simplement de montrer la beauté du réel dans toute sa complexité.

### 2.1 Pourquoi le jeune public ?

Dans l'épilogue de son *Petit Chaperon rouge*, Pommerat écrit :

Lorsque ma petite fille Agathe a eu sept ans, je me suis rendu compte que j'avais beaucoup mal à l'intéresser à mon travail. Je l'avoue, j'étais un peu vexé. Lorsque je lui demandais si elle voulait venir avec moi assister aux répétitions des pièces que je mettais en scène, elle me disait : « Bof, non, j'ai pas trop envie. » Pour aggraver encore un peu les choses, il m'arrivait souvent de lui dire de ne pas faire trop de bruit pour me laisser travailler. Pendant ce temps, elle, elle s'ennuyait et me le faisait savoir.

Un jour, donc, j'ai décidé que ça ne pouvait plus continuer comme ça.

Comment faire pour l'intéresser un peu à ce que je faisais ?

L'idée de récrire l'histoire du Petit Chaperon rouge s'est tout de suite imposée. Tout d'abord parce que j'ai toujours été fasciné par ce conte, et puis surtout parce qu'il parle d'une petite fille dans laquelle j'étais certain qu'Agathe allait se retrouver. (LPCR : loc. 474)

Pommerat avait donc un objectif précis en écrivant cette pièce : créer quelque chose qui plairait à sa fille de sept ans.

## 2.2 Théâtre pour le jeune public

Il est pratiquement impossible d'avancer une date précise pour le début du théâtre pour enfants. Toutefois, en ce qui concerne les pièces écrites, Bennett (2005 : 12) suggère que le théâtre pour enfants a débuté à la fin du XIXe siècle en Europe et a pris la forme de « compagnies de théâtre itinérant présentant des dramatisations de contes populaires et de contes de fées ».

Sans entrer dans les détails de recherche sur le théâtre pour enfants, on peut juste dire que c'est un sujet qui est de plus en plus exploré et qui mérite sans doute d'être exploré. Jean Debeffe (2015 : 67) écrit :

L'écriture pour enfants est, toujours, une écriture à plusieurs niveaux. Ma conviction reste pourtant que les enfants, souvent considérés comme des « âmes simples », sont plus proches de l'essentiel que les adultes farcis de références, qui-savent-ce-que-c'est-qu'un-bon-spectacle, s'inquiètent de savoir si les enfants ont « bien tout compris » et voient dans le théâtre non un art, mais un remède aux manquements de l'école.

Il ajoute que si quelqu'un dit qu'il a une idée qui « pourrait plaire aux enfants », il faut le ramener à l'essentiel, à ce qu'il a personnellement à exprimer. Et « partir d'une véritable angoisse personnelle : une phobie, une peur atroce d'enfant, jamais surmontée, la maladie, la séparation » (Debeffe 2015 : 67). Debeffe (2015 : 67) souligne l'importance de la vraie pulsion intérieure « plutôt que l'envie de plaire en distribuant sucreries et caries ». Et c'est exactement ce que fait Pommerat.

Dans l'épilogue de Pommerat (LPCR : 483) mentionné ci-dessus, il écrit qu'il souvient du récit que sa mère lui faisait, quand il était petit, du long trajet de neuf kilomètres qu'elle devait parcourir chaque jour pour aller à l'école. Cette histoire impressionnait Pommerat déjà dans son enfance et l'impressionne encore aujourd'hui.

J'imagine une petite fille avec son cartable, sous la pluie ou dans la neige, qui marche sur les chemins, traverse un bois de sapins, affronte les chiens errants. Avec ce texte, j'ai eu envie de retrouver les émotions de cette petite fille-là. » (LPCR : loc. 483)

Ces émotions et sentiments personnels pour Pommerat et probablement familiers aux enfants forment donc le point de départ du *Petit Chaperon rouge* de Pommerat.

En ce qui concerne son approche du théâtre pour enfants, Pommerat a dit qu'il s'est souvent posé la question du théâtre qu'on proposait aux enfants, même en répétant ses spectacles pas destinés précisément aux enfants.

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. (INT1)

C'est une opinion partagée par de nombreux professionnels du théâtre pour enfants aujourd'hui.

### 2.3 *Le Petit Chaperon rouge* de Pommerat

L'histoire que nous propose Joël Pommerat est une histoire de théâtre dont les personnages sont le narrateur, la petite fille, la mère, la grand-mère, le loup et l'ombre. Pommerat lui-même a dit dans un interview (INT2) qu'il s'agit d'une réécriture de ce conte dans sa totalité, dans le sens qu'il n'a pas, par exemple, adapté spécifiquement la version de Perrault ou de quelqu'un d'autre, mais il a pris en compte toutes les versions, ou le « sens » le plus large de cette histoire.

L'histoire de Pommerat commence par ces mots :

Il était une fois une petite fille qui n'avait pas le droit de sortir toute seule de chez elle  
ou alors à de très rares occasions  
donc  
elle s'ennuyait  
car elle n'avait ni frère ni sœur  
seulement sa maman  
qu'elle aimait beaucoup



mais ce n'est pas suffisant. (LPCR : loc. 22)

Il ne reste qu'à décortiquer le reste de l'histoire pour voir de quoi elle est faite. Comme le texte de Pommerat n'est pas divisé en scènes ou en actes, l'auteure de ce mémoire a essayé elle-même de diviser le texte en sous-chapitres significatifs et de les commenter.

#### 2.4 Mère absente et monstrueuse

Le narrateur nous raconte donc l'histoire d'une fille qui ne peut pas sortir de chez elle et qui s'ennuie. Elle joue toute seule bien qu'elle voudrait jouer davantage avec sa mère. Mais sa mère dit qu'elle n'a pas de temps pour jouer avec elle. La petite fille offre même un cadeau à sa mère : elle lui donne du temps. Mais tout reste comme avant. La fille voit sa maman mais sa maman ne voit sa petite fille. C'est comme si la petite fille est devenue invisible.

Heureusement, certains jours, la mère joue avec sa petite fille. Ce sont les jours où elle est de bonne humeur. Le jeu préféré de la fille c'est quand sa maman joue à faire une bête monstrueuse :

Elle faisait tellement bien cela que la petite fille finissait toujours par supplier maman de ne plus le faire.

Ne le fais plus disait-elle à sa maman

mais

une minute plus tard elle lui redemandait de le faire

alors la maman recommençait

et la petite fille lui redemandait de ne plus le faire.

Oui des fois elle criait même

tellement elle avait peur

peur de sa maman qui faisait la bête, la bête monstrueuse. La petite fille n'aimait pas avoir peur.

La petite trouvait que sa maman était vraiment belle même quand elle devenait une bête. (LPCR : loc. 42)

Parfois la fille va à l'école, parfois elle regarde les gens dehors. Et parfois quand maman n'est pas à la maison et elle doit garder elle-même, elle a peur de ce qui pourrait se passer s'il arrivait quelque chose à sa maman.

*Commentaires :*

Contrairement aux versions classiques du conte, la relation entre la mère et la fille est clairement décrite dans la pièce de Pommerat. Inévitablement, des liens peuvent être faits ici avec les problèmes de notre temps, même si Pommerat lui-même a dit qu'il n'a pas cherché à rendre son *Petit Chaperon rouge* moderne ou contemporaine (INT1). Notamment avec ce « manque de temps » que la plupart d'entre nous connaissent si bien. Il est intéressant de noter que l'absence du père est également plus visible dans la version de Pommerat : alors que les contes classiques mettent l'accent sur les aventures de la fille à l'extérieur de la maison, dans la version de Pommerat, ce qui passe à la maison est tout aussi important que ce qui se passe à l'extérieur. Ainsi, l'absence du père est plus visible.

Un autre aspect très intéressant du texte de Pommerat est le jeu que la mère et sa fille jouent. Le caractère de ce jeu est ambigu dans deux sens. Premièrement, c'est le jeu préféré de la fille, mais en même temps elle a toujours tellement peur qu'elle supplie sa mère d'arrêter. Comment l'expliquer ? Une explication possible se trouve dans une interview avec Pommerat :

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, inérent à toutes actions humaines et toutes existences. (INT1)

Il semble donc que déjà la peur elle-même est ambivalente, car elle coexiste avec l'émotion de désir. Là où il y a de la peur, il y a aussi du désir. En plus, le fait que la petite fille veut jouer ce jeu montre qu'elle se sent au moins prête à affronter ses peurs.

Deuxièmement, l'ambivalence se manifeste également chez la mère. D'une part, c'est comme si elle préparait sa fille à la vie. Néanmoins, cette situation de jeu laisse le lecteur perplexe. On pourrait souligner ici un fait qui ne figure pas dans le texte : la même actrice joue à la fois la mère et le loup dans la mise en scène de Pommerat. (INT2) Le loup dévore la petite fille ; l'amour maternel peut aussi parfois prendre une forme de dévoration dans un sens symbolique.

## 2.5 Maman de la maman

La petite fille a aussi une grand-mère – la maman de sa maman – qui habite ailleurs à la campagne. Elle est beaucoup plus âgée que sa maman. Quand la mère de la fille va visiter sa mère, elles ne se parlent beaucoup parce que la maman de la maman est très fatiguée depuis qu'elle est malade. Mais elles aiment bien juste être assises en silence. La petite fille aime bien aller chez sa grand-mère car elle aime poser les questions sur sa maman lorsqu'elle était petite comme elle. Parfois la grand-mère répond à ses questions. La petite fille pense souvent à sa grand-mère et demande souvent à sa maman si elles peuvent aller la voir. Mais maman dit que comme la maman de la maman habite loin, elle n'a pas de temps d'y aller.

*Commentaires :*

Cette partie du texte parle d'elle-même. Pommerat souligne dans son texte le fait que la grand-mère habite loin de la fille et la mère et que même si la petite fille veut communiquer avec sa grand-mère qu'elle aime beaucoup, les circonstances rendent les choses difficiles.

Le fait que la grand-mère est présentée comme la « mère de la mère » fait référence à l'interconnexion et à la succession des générations et souligne peut-être aussi le fait que la grand-mère n'est pas quelqu'un de trop distante pour la petite fille car celle-ci peut sympathiser avec sa grand-mère grâce à la relation qu'elle a avec sa propre mère.

Mais la triste réalité est que les différentes générations sont physiquement séparées, ce qui est une fois de plus la réalité de notre époque.

## 2.6 Petite fille étant assez grande pour aller toute seule

Comme maman n'a pas de temps, la petite fille insiste qu'elle pourrait aller toute seule chez sa grand-mère car elle est déjà assez grande. Maman rit car elle pense que sa fille n'est pas grande du tout. Elle dit que la fille devrait marcher toute seule sur la route et passer par le bois et dans le bois il y a beaucoup de bêtes monstrueuses. La fille répond qu'elle n'aurait pas peur, en tremblant un peu.

Tu n'aurais pas peur des bêtes qui se trouvent dans le bois ?

Non disait la petite fille.

Tu n'aurais pas peur des bêtes qui se trouvent dans le bois ? répétait maman.

Non répétait encore la petite fille.  
Mais elles te mangeront disait la maman.  
Ce n'est pas vrai disait la petite fille.  
Tu ne crois pas que les bêtes comme cela auront envie de te manger ?  
Et la maman de la petite fille refaisait encore et encore la bête monstrueuse qu'elle  
savait si bien faire  
et la bête monstrueuse que faisait maman finissait toujours par manger la petite fille.  
(LPCR : loc. 93-104)

Souvent la petite fille se demande si elle aurait vraiment peur le jour où elle rencontrerait sa « première véritable bête véritablement monstrueuse » (LPCR : loc. 104). Un jour, pour amuser sa fille qui s'ennuie, maman lui dit de faire un gâteau ou un tarte ou un flan à sa grand-mère. Elle dit que si la fille réussit, elle peut aller toute seule le lui apporter. La mère ne prend pas de risque car sa fille ne sait pas cuisiner. La fille essaie mais sa rate toujours et la cuisine devient de plus en plus sale. Mais un jour la fille réussit. La mère est très embêtée, mais elle dit que le lendemain la fille peut aller porter son flan à la grand-mère qui est souvent triste d'être seule. Elle dit à sa fille de faire très attention sur la route. La fille répond oui.

*Commentaires :*

Cette partie se consacre sur la question si la petite fille est assez grande pour aller toute seule chez sa grand-mère. La mère pense que non, mais lorsqu'elle voit sa fille s'ennuyer, elle lui donne quand même la possibilité de faire ses preuves. On peut se demander si la mère a agi de manière responsable en envoyant son enfant sur le chemin de cette façon, mais la promesse était déjà faite.

Dans la version de Perrault, la mère ne dit rien à sa fille avant qu'elle ne parte. Dans la version des frères Grimm, la mère dit à sa fille d'être bien sage et ne pas s'écarter de sa route – ses instructions sont claires et la fille va mal parce qu'elle n'a pas écouté sa mère. Dans la version de Pommerat, la mère dit à sa fille de faire très attention sur la route. La fille dit oui mais qu'est-ce que cela veut dire ? La fille sait très bien que les bêtes monstrueuses existent mais comment devrait-elle se comporter ? C'est une question à laquelle elle devra répondre elle-même.

## 2.6 Fille en route : peur et ombre

La fille est maintenant en route. Elle n'a plus que son ombre avec elle, avec laquelle elle se sent encore un peu en sécurité. Une fois que sa maison est complètement disparue et que l'ombre disparaît, elle commence à se demander si elle a bien fait de se lancer seul dans cette aventure. Elle pense à sa maman et devient très triste. Mais puis elle retrouve son courage en imaginant à quel point sa grand-mère doit être fière d'elle. Quand l'ombre retourne, la fille lui demande si elle va rester avec elle, et l'ombre répond que si la petite fille va dans le bois sous les grands arbres, elle ne peut pas l'accompagner car il n'y a pas de soleil. La fille répond qu'elle n'ira donc pas sous les grands arbres car comme ça elles peuvent rester ensemble. Elles bavardent entre elles et jouent ensemble. Mais ces jeux fatiguent la fille car l'ombre est beaucoup plus souple et rapide qu'elle. Sans s'en rendre compte, la fille finit par avancer sous les arbres.

### *Commentaires :*

Dans cette partie on voit clairement ce qui passe à l'intérieur de la fille : elle n'est pas sûre d'elle, elle a peur. Mais elle a son ombre personnifié avec elle qui lui donne de courage. (Quelle belle façon de dépeindre l'imagination d'un enfant !) Et elle promet de ne pas aller sous les grands arbres pour que l'ombre puisse rester avec elle. Mais comme les jeux avec l'ombre la fatiguent, elle finit quand même par affronter l'obscurité au sens propre et au sens symbolique : elle se retrouve seule face à ses peurs.

## 2.7 Rencontre avec le loup

La fille aperçoit deux grands yeux. Elle pense qu'elle n'a jamais vu quelque chose aussi beau, et que cette chose ne ressemble en rien à la bête monstrueuse qu'elle attendait à rencontrer dans les bois. Elle a envie de s'approcher. « Elle se dit que c'[est] même un peu agréable d'avoir un petit peu peur de quelque chose qui [a] l'air d'être aussi vrai » (LPCR : loc. 174).

Elle commence à parler. Elle dit qu'elle n'a pas peur de lui, et le loup répond qu'il n'a peur non plus. Le loup lui dit qu'elle est jolie, et la petite fille répond : « Toi aussi tu es très joli aussi... » (LPCR : loc. 183). À la question du loup, elle répond qu'elle va

chez sa grand-mère « qui est très vieille comme le sont souvent les vieux maintenant » (LPCR : loc. 183) Ils se parlent encore de la vieillesse et la solitude de la grand-mère, la fille dit que « c'est triste d'être trop tout seul dans la vie » (loc. 202). Le loup dit que lui aussi il est trop tout seul des fois. Il dit aussi que « ce n'est pas facile de manger tous les jours quelque chose qui fasse vraiment plaisir à l'intérieur » (loc. 212) La fille répond qu'elle, elle mange tous les jours des choses qui lui font plaisir à l'intérieur. Le loup répond qu'il envie la fille de manger tous les jours des choses qu'elle aime.

La fille donc invite le loup chez sa grand-mère pour manger. Le loup dit qu'il y a deux chemins pour y aller : le petit chemin qui continue sous les grands arbres et le grand chemin qui passe par la route où il y a plein de petites fleurs qui poussent sur le bord. La fille répond qu'elle connaît mieux le grand chemin. Le loup suggère que l'un prenne une route et l'autre l'autre pour voir qui arrive le premier. La fille est d'accord et elle choisit le grand chemin. Ils s'en vont chacun de leur côté.

#### *Commentaires :*

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 essentielle. 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. (INT1)

Il ne reste plus qu'ajouter que le côté « humain » du loup, pour ainsi dire, est très fascinante. Aussi fascinante que l'intérêt et la compassion que la petite fille manifeste aux créatures de ce monde « réel ». Cette rencontre avec le loup accompagnée des phrases comme « c'[est] même un peu agréable d'avoir un petit peu peur de quelque chose qui [a] l'air d'être aussi vrai » ou « c'est triste d'être trop tout seul dans la vie » est sans doute une des parties les plus inattendues, contradictoires, poétiques et essentielles de cette pièce. Penser que ce ne sont peut-être pas les êtres humains qui sont à blâmer pour le mal, mais le monde injuste dans lequel ils vivent...

Mais le côté dangereux n'a pas disparu, bien au contraire. Le loup a ses propres plans. Pommerat a repris ici le motif de choix entre deux chemins et aussi (!) le motif des fleurs qui poussent le long de la route que la fille emprunte. Mais le symbolisme de

ces motifs ne semble pas approprié ici car la jeune fille choisit seulement le chemin qu'elle connaît déjà, qui est sûr. Il ne semble pas y avoir d'arrière-pensée.

## 2.8 Fille s'oublie et reste bavarder avec les fourmis

Le loup, « car c'était vraiment un vrai loup, cet animal qui a la réputation d'être dangereux aussi parfois » (loc. 250) se met à prendre le petit chemin. La fille, en même temps, se sent très fière et grande d'avoir eu une telle rencontre. Elle se dit qu'elle n'aura plus jamais besoin d'avoir peur. Elle est aussi fière à l'idée de pouvoir présenter le loup à sa grand-mère. À cause de toutes ces pensées elle n'aperçoit même pas l'ombre revenue à côté d'elle, et au lieu de se dépêcher elle commence à suivre toutes les fourmis traversant la route. Elle leur raconte ses exploits de la journée, tout ce que lui est arrivé. Le narrateur ajoute que les fourmis « adorent qu'on leur raconte des histoires et certaines sont vraiment très bavardes » (loc. 259). À cause de tout cela, le loup arrive le premier devant la maison de la grand-mère.

*Commentaires :*

Là encore, l'imagination vivante des enfants est bien illustrée. Cette partie souligne particulièrement le fait que Le Petit Chaperon rouge de Pommerat n'est qu'une petite fille.

## 2.9 Loup chez la grand-mère

Le loup est devant la porte mais ne sait pas comment entrer à l'intérieur car la porte est bien fermée et lourde. « [C]e loup, qui était maigre, n'était pas assez fort en muscles pour l'ouvrir par ses propres moyens » (loc. 267). Donc il sonne la clochette. La grand-mère demande si c'est sa petite fille. Le loup répond que oui.

LA GRAND-MÈRE : C'est toi qui as une si grosse voix aujourd'hui ?

LE LOUP : Oui mémé car je suis enrhumée aujourd'hui, j'ai mal à ma gorge et ma voix est devenue grosse.

LA GRAND-MÈRE : Ah bon. (LPCR : loc. 287)

La grand-mère lui dit de tirer sur la ficelle et d'entrer, mais le loup répond qu'elle est trop petite aujourd'hui pour le faire.

LA GRAND-MÈRE : Mais tu n'es pas si petite d'habitude.

LE LOUP : Oui mais aujourd'hui je ne sais pourquoi je suis plus petite que d'habitude. (LPCR : loc. 296)

La grand-mère dit qu'elle est déjà couchée et fatiguée mais le loup lui demande de venir quand même et ouvrir la porte. La grand-mère ouvre la porte mais à cause de ses yeux elle ne voit pas qu'au lieu de sa petite fille il y a un loup.

LA GRAND-MÈRE : Je te vois à peine, mais ma vision est vraiment de plus en plus basse et à vrai dire je ne te reconnais pas.

LE LOUP : Si tu reconnais à peine ta petite-fille alors il vaut mieux que tu ailles te coucher mémé, je vais m'occuper de tout aujourd'hui.

LA GRAND-MÈRE : Oh oui merci.

LE LOUP : De rien mémé.

LA GRAND-MÈRE : Oui tu es bien gentille. Est-ce que tu as faim ?

LE LOUP : Oui mémé.

LA GRAND-MÈRE : Alors sers-toi ma petite-fille, prend tout ce que tu veux ici, c'est ta vieille grand-mère qui te le commande.

LE LOUP : Merci mémé. (LPCR : loc. 315-324)

La grand-mère tourne le dos au loup et le loup en profite : il se jette sur elle et la dévore. Il reste à attendre la petite fille et son tour.

*Commentaires :*

Dans cette partie on voit à nouveau que le loup aussi a ses faiblesses, qu'il n'est pas une bête monstrueuse toute-puissante. Dans la version de Perrault comme dans celle des frères Grimm, le loup ouvre la porte lui-même (sous la direction de grand-mère), mais dans la version de Pommerat il dit qu'il est trop petite pour le faire. Il semble que le loup soit vraiment impuissant. Ou si ce n'est pas le cas, il est juste un vrai manipulateur.

## 2.10 Fille chez sa grand-mère

La petite fille arrive, tout de suite effrayée. Elle dit que ça ne sent pas très bien chez sa grand-mère, que ça sent un peu le renfermé. Le loup, sous le drap, dit que c'est vrai. « [M]ais viens, j'ai hâte que tu m'embrasses, nous sommes tellement tranquilles ici tous les deux » (loc. 334). La fille se dérobe et commence à parler d'autres choses. Elle



parle de sa mère qui s'inquiète de tout et qui lui prend pour une enfant. Ce qui est vraiment pénible !

Le loup devient de plus en plus impatient et demande à la petite fille de venir à lui. Mais la fille devient de plus en plus effrayée et hésite vraiment.

LA PETITE FILLE : Alors oui j'arrive.

*La petite fille se lève mais ne bouge pas.*

LE LOUP (*s'énervant de plus en plus*) : Qu'est-ce que tu fais ?

LA PETITE FILLE : Je pense encore à ma mère.

LE LOUP : C'est pas possible !

LA PETITE FILLE : Tu as une drôle de voix mémé quand tu t'énerves.

LE LOUP : Oh oui je sais, je faisais peur à ta maman quand elle était une petite fille comme toi.

LA PETITE FILLE : Moi aussi ma maman me fait peur. (LPCR : loc. 372)

La fille dit qu'elle aime sa maman et qu'elle est triste quand elle ne la voit pas. Le loup insiste toujours.

LA PETITE FILLE : On dirait que tu n'es pas la même mémé que je connais.

LE LOUP : On change dans la vie, viens.

LA PETITE FILLE : Moi aussi j'ai changé.

LE LOUP : Oui tu es devenue bien grande maintenant, viens. (LPCR : loc. 381)

La fille dit qu'il est étrange que le loup ne soit pas encore arrivé. Le loup dit de laisser le loup et venir.

LA PETITE FILLE : Je n'aime pas te voir aussi fatiguée mémé et aussi vieille.

LE LOUP : On devient tous vieux un jour.

LA PETITE FILLE : Non moi je deviendrai seulement une femme jeune et surtout belle et c'est tout. (LPCR : loc. 401)

Le loup ne cesse d'insister et finalement, la fille s'assied à côté de lui. Elle est vraiment terrorisée.

Le loup lui dit que si elle a chaud, elle peut enlever ses habits. Elle dit qu'elle a plutôt froid. Etc., etc. Puis elle dit : « Tu as a un peu de poils partout sur le corps » (loc. 410).

Le loup répond qu'elle exagère. La fille dit qu'elle est triste, qu'elle pense à sa maman.

Le loup lui dit de poser la tête sur lui. La fille dit qu'elle entend son « cœur qui bat et

quelque chose qui gronde aussi à l'intérieur » (loc. 420). Le loup répond que c'est seulement le tonnerre dehors. Elle dit qu'elle l'entend de plus en plus.

LE LOUP : C'est seulement que j'ai faim.

LA PETITE FILLE : C'est cela qui fait gronder l'orage dehors que tu aies faim ?

LE LOUP : Oui.

LA PETITE FILLE : Et que voudras-tu manger alors ?

LE LOUP : Toi, ma petite fille.

LA PETITE FILLE : Je n'en ai pas envie tellement.

LE LOUP : Ce ne sont pas les enfants qui décident.

LA PETITE FILLE : Seules les bêtes vraiment monstrueuses mangent les enfants.

LE LOUP : Moi j'ai seulement faim.

LA PETITE FILLE : Je n'ai pas peur de toi.

LE LOUP : Je vais quand même te manger.

LA PETITE FILLE : Alors mange-moi, mais si tu me manges tu n'es pas ma grand-mère.

LE LOUP : Peu importe. (LPCR : loc. 429-448)

Le loup dit à la fille de se taire et la fille répond que jamais car sinon elle aurait vraiment peur. Sur ces mots, le loup se jette sur elle et la dévore aussi.

#### *Commentaires :*

Dans cette partie, il y a des références qui peuvent sembler avoir des connotations sexuelles. Par exemple, la pilosité du loup est décrite. Aussi le fait que le loup dit à la fille de se déshabiller, poser sa tête sur lui, etc.

Dans la version de Pommerat comme dans la version de Perrault et celle des frères Grimms, la jeune fille sait immédiatement que quelque chose ne va pas. Mais ce qui est différente dans la version de Pommerat, c'est qu'elle est vraiment effrayée et son instinct la pousse à garder une distance physique avec le loup. Elle est toujours une petite fille, mais elle comprend maintenant qui est ce loup, et si le loup la mange, cela ne fait que confirmer cette compréhension. Donc, dans la version de Pommerat, une sorte de clarté de la situation arrive plus rapidement que dans les contes mentionnés.

## 2.11 Fin

Et sur ces mots le loup mangea avec appétit la petite fille. Ce qui est un peu triste mais qui est la réalité. (LPCR : loc. 458)

Le loup décide d'aller dormir au fond du bois. En route, il rencontre un homme qui le trouve un peu étrange et décide de l'assommer pour lui ouvrir le ventre et voir ce qui se passe à l'intérieur. La grand-mère et la mère ne sont pas encore mortes et elles sont sauvées.

« Aujourd'hui, la petite fille est devenue une grande femme comme sa maman et elle souvient très bien de toute cette histoire » (loc. 466). Sa maman qui est maintenant vieille habite une maison pas trop loin de chez elle, donc elles se voient souvent.

Quant au loup après qu'on lui a recousu le ventre et qu'on l'a laissé repartir dans les bois, il a pris la décision, de toute sa vie de ne jamais plus s'approcher des grands-mères et surtout des petites filles.

Une vraiment très très sage décision. (LPCR : loc. 466)

*Commentaires :*

La vie n'est pas toujours une fleur. Mais la fin de l'histoire est quand même optimiste : chacun, y compris le loup, apprend de ses erreurs et il y a des raisons d'espérer que les choses évoluent dans la bonne direction.

## 2.12 Conclusion du *Petit Chaperon rouge* de Pommerat

En analysant le « fil rouge » (Vaz da silva 2016 : 185) qui relie toutes les versions du *Petit Chaperon rouge*, on peut dire que la version de Pommerat contient de nombreux motifs « rouges » comme le chaperon rouge dans le titre, les fleurs, la pilosité, etc. Mais comme il s'agit d'une pièce créée pour enfants, le sens symbolique de ces motifs n'est pas aussi explicite et pertinent que dans les contes « originelles » car l'accent est mis ailleurs.

On peut dire que trois thèmes principaux ont émergé des entretiens avec Pommerat : 1) le rapport à la peur, 2) le rapport à la nature, et 3) le temps humain. Les deux premiers ont déjà été expliqués plus en détail dans ce chapitre. Voici l'explication que Pommerat donne de ce dernier :

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. (INT1)

C'est vrai que si l'on y réfléchit bien, le passage du temps peut en effet être considéré comme le dénominateur commun de toutes les versions du *Petit Chaperon rouge*.

### 2.13 Moralité ?

Il est déjà clair que l'histoire de Pommerat ne cherche pas à moraliser : son objectif est plutôt de décrire la réalité d'une manière que l'enfant peut comprendre. Les émotions et les thématiques soulevés pour que l'enfant puisse s'y identifier sont plus importants que la morale qui est importante, voire prioritaire par exemple dans les contes de Perrault et des frères Grimm.

Il existe d'ailleurs des théoriciens qui ne croient pas que de nouvelles « idées morales » ou « messages pédagogiques » puissent être transmises aux enfants par le biais du théâtre.

Jeanne Klein affirme que « les spectacles affirment et renforcent plus probablement les idées conceptuelles déjà apprises qu'ils n'enseignent aux jeunes de “nouvelles” informations qu'ils [...] ne reconnaissent pas déjà » (Klein 2005 : 51). En d'autres termes, les enfants peuvent comprendre les expressions métaphoriques seulement s'ils connaissent et ont déjà vécu les mêmes situations analogues dans leur vie. (Klein 2015 : 51) Nous nous trouvons donc face à une énigme théorique concernant le théâtre pour enfants :

En produisant des pièces dans lesquelles les enfants peuvent (déjà) entrer dans la réalité des protagonistes, nous ne faisons que reproduire leur savoir expérientiel actuel. Par ailleurs, si les enfants ne sont pas en mesure d'interpréter les concepts métaphoriques, nous pourrions considérer ces spectacles comme « infructueux » d'un point de vue éducatif. (Klein 2005 : 51-52)

Klein soutient que le fait seul de voir une pièce de théâtre n'entraîne pas la société à changer son comportement. (Klein 2005 : 52) Même si c'est vrai, le théâtre comme médium possède d'autres capacités qui méritent d'être analysées. Celles-ci seront abordées dans le chapitre suivant.

### 3. Comment Pommerat raconte-t-il son histoire ?

La clé la plus importante pour analyser *Le Petit Chaperon rouge* de Pommerat est l'objectif que Pommerat s'est fixé : créer une pièce de théâtre qui captiverait sa fille. Le chapitre précédent examinait le contenu de l'histoire de Pommerat pour mieux comprendre les thèmes abordés ; ce chapitre-ci examine *la manière* dont Pommerat raconte son histoire. En d'autres termes : quelles techniques utilise-t-il pour rendre la pièce attrayante (pour les enfants) ? Qu'est-ce qu'il pense être fascinant ?

#### 3.1 Théâtre comme médium

Quand on parle du théâtre comme médium, on parle de la *représentation théâtrale* qui est visuelle et se fait dans un cadre physique (les comédiens qui représentent les personnages, les accessoires sur la scène qui représentent quelque chose, etc.). Chaque élément a sa propre signification (souvent rejouée). En bref, la représentation théâtrale est quelque chose de ludique.

#### 3.2 Comment aborder un texte théâtral ?

Le théâtre, au carrefour de plusieurs disciplines, appartient à la littérature par ses œuvres dramatiques, au spectacle par ses techniques de jeu et de la scène, à l'histoire par ses rites et ses traditions. (David 1995 : 5)

Il existe donc de différentes conceptions de théâtre. On peut voir le théâtre comme un genre littéraire, ce qui est plutôt une approche traditionnelle, ou bien comme un genre de spectacle, etc. Selon le concept, l'approche est différente.

Si l'on aborde le théâtre comme un genre littéraire intégré aux études de lettres, on l'oppose traditionnellement au roman et à la poésie. Le théâtre a des caractéristiques différentes de celle du roman et de la poésie : on le définit principalement par son mode énonciatif, ce qui signifie le dialogue. L'idée principale, c'est que le théâtre est avant tout dialogue : la parole de l'auteur est « masquée est partagée entre plusieurs émetteurs distincts » (Ryngaert 1991 : 13).

Mais

[l]e dialogue est surtout moins ressenti comme indispensable au texte de théâtre depuis que Brecht a théorisé les formes épiques d'écriture dans lesquelles les

personnages et les acteurs s'adressent régulièrement au public sous forme de « songs », d'adresses, d'avertissements, de récits. Brecht entendait clarifier l'opposition du dramatique et de l'épique [...]. Dans la forme épique, il est courant de prendre directement la salle à témoin sans passer par le simulacre d'un dialogue, sans faire semblant d'ignorer la présence du public. (Ryngaert 1991 : 13)

On peut dire que depuis Brecht, l'écriture théâtrale s'intéresse aux limites. On a « redécouvert l'art du conteur, les anciennes traditions orales qui faisaient de l'acteur un diseur [...] » (Ryngaert 1991 : 14). Du côté dramatique ou dialogique, on a aussi exploré de nouvelles façons de communiquer des informations sous une forme plus cachée, etc. (Ryngaert 1991 : 14)

Il en résulte qu'il est difficile aujourd'hui de faire du dialogue « le critère absolu de l'écriture théâtrale » (Ryngaert 1991 : 15). Il est, donc, de plus en plus difficile de définir le théâtre comme un genre littéraire, et ce n'est pas l'objet de ce travail.

L'objet est plutôt de noter que quelle que soit la définition, cette approche du théâtre comme genre littéraire tend à présupposer que le texte théâtral est une entité finale qui précède sa représentation ; on pourrait dire que le texte théâtral provient du livre. Et plus important encore : la scène est souvent conceptuellement opposée au texte (Longuenesse 2016 : 1). Mais ce n'est pas le cas pour de nombreux textes de théâtre contemporain, y compris le texte de Pommerat.

En parlant de Pommerat, on arrive au théâtre comme un genre de spectacle : comme déjà mentionné dans le chapitre précédent, Pommerat se définit plutôt comme un « écrivain de spectacles » (Pommerat & Dujin, 2019 : 147) Et bien que son *Petit Chaperon rouge* contienne clairement des éléments dramatiques classiques (et aussi non-classiques comme l'utilisation de la forme épique), le processus de travail de Pommerat suggère plutôt une approche post-dramatique : selon une approche, *Le Petit Chaperon rouge* fait partie des « écritures de plateau » (un terme théorisé et popularisé par Bruno Tackels depuis le début des années 2000). Ce terme signifie que le théâtre est littéralement « écrit depuis le plateau, l'écriture accompagne l'élaboration de l'espace, et est ouverte aux apports des autres formes artistiques, qu'elles soient plastiques, visuelles, musicales, chorégraphiques, technologiques » (Longuenesse 2016 : 14). En d'autres termes : le texte théâtral provient du plateau et pas du livre – ce qui est le résultat de travail d'un(e) écrivain(e) de spectacles.

### 3.3 Pommerat comme « écrivain de spectacles »

Pommerat lui-même décrit son processus de création comme suit :

Dans mon processus de création, il y a toujours un travail essentiel de pré-écriture, qui est plutôt une longue réflexion sur ce que je veux faire, puis un travail de recherche avec les acteurs, qui concerne ce qu'on appelle la mise en scène et l'écriture au sens littéraire. Je propose aux acteurs d'apporter beaucoup d'eux-mêmes dans leur rôle et pas seulement des mots. Le texte est constitué de leur influence, il est fait pour eux [...]. À la fin de ce travail, il existe tout de même un texte, qui peut ensuite avoir sa vie propre et dont d'autres peuvent se saisir. » (Pommerat & Dujin, 2019 : 147)

L'écriture dramatique se poursuit donc dans le travail avec les acteurs et aussi dans le travail sur la scénographie, les lumières, le son, etc. En bref : « la mise en scène et le texte s'élaborent en même temps pendant les répétitions » (Pommerat 2016 : 30).

Dans un article de Fabienne Darge (2011), Pommerat explique sa méthode de travail :

Je crois que je serais incapable d'écrire une pièce détachée du spectacle qu'elle va devenir. C'est mon approche de la notion d'auteur : dans ma recherche, les mots, le verbe, le texte, la parole ne sont pas premiers, ne sont pas la base de tout le reste. Quelque chose doit se dire ailleurs et autrement, en creux, dans les plis, en écho, en résonance. [...] parce que dans notre monde il y a une perte de sens, une dévaluation de la parole, il ne suffit pas, au théâtre, de proclamer cette parole de manière sèche pour qu'elle résonne dans toute sa force.

Pour mieux comprendre le phénomène Pommerat, il convient également d'aller plus loin avec cette recherche du « réel » mentionnée dans le chapitre précédent. Dans le même article de Darge (2011), on trouve une explication : Pommerat dit que quand il parle du réel, il parle plutôt des dimensions du réel qui sont le temps et l'espace. La réalité est donc plus physique que sociale pour lui, et pour cette raison il travaille sur la capacité de l'acteur à habiter le temps présent ou « réel » partagé avec les spectateurs. « Dans le monde de représentations dans lequel nous vivons, on a envie de voir l'acteur enlever son masque » (Darge 2011).

Il en résulte que pour vraiment comprendre Pommerat et ce qui rend sa pièce attrayante, il faudrait aussi voir cette pièce sur scène. Mais comme le but de ce travail est d'aborder *Le Petit Chaperon rouge* avant tout à partir du texte, on va laisser de côté les choses qui ne peuvent pas être analysées à travers le texte.

### 3.4 Visualité du texte : ombre et peur

Est-ce que tu vas rester avec moi pendant tout le chemin ? Avec moi ? dit la petite fille.

Je ne sais pas, dit l'ombre, si tu vas dans le bois sous les grands arbres où il fait s'ombre presque nuit alors je ne pourrai plus t'accompagner.

Alors je n'irai pas sous les grands arbres, dit la petite fille, comme ça nous resterons ensemble jusqu'à la maison de ma grand-mère. (LPCR : loc. 154)

Bien évidemment, elle ira sous les grands arbres et y rencontra le loup. Mais la singularité et la visualité du texte de Pommerat se manifestent notamment par l'utilisation de l'ombre comme un des personnages. Sarah Franck (2022) décrit ce qui se passe sur scène comme suit :

Joël Pommerat choisit de raconter cette histoire en jouant avec l'ombre et la lumière. La petite fille joue avec son ombre, qui se transforme en double facétieux tant que la lumière l'éclaire. Le chemin dans la forêt est matérialisé par une bande lumineuse au sol, les frondaisons des arbres projettent sur le sol un motif ajouré où l'ombre le dispute aux taches claires. Mais c'est dans l'obscurité totale, qui revient à plusieurs reprises, que se trament les choses. Le narrateur cède la place au Loup dont seul le masque émerge du noir. Et c'est seulement à travers des rais de lumière qu'il frappe à la porte de la grand-mère. Cette obscurité, c'est celle de l'inconnu, de la peur, le domaine de l'interdit qu'on transgresse. [---] Elle est aussi l'artifice théâtral qui suggère l'inconscient, tapi dans l'ombre. (Le Petit Chaperon Rouge apprend 2010)

La peur est donc visualisée d'une façon spectaculaire en utilisant le contraste entre l'ombre et la lumière (voir les deux photos de la mise en scène de Pommerat ci-dessous). Ce contraste se fait sentir déjà dans le texte grâce au personnage d'ombre. Écrire le visuel dans le texte illustre bien cette approche de l'écriture depuis le plateau.

Pommerat (INT2) lui-même a souligné que les enfants aiment avoir peur et les contes servent à permettre aux enfants de ressentir les émotions qu'ils ne pourraient autrement pas ressentir dans l'environnement ultra-sécurisé d'aujourd'hui. Et provoquer la peur chez les enfants est ce qu'il fait aussi avec sa pièce.





Figure 1. *Le Petit Chaperon rouge*. Photo : Elisabeth Carecchio



Figure 2. *Le Petit Chaperon rouge avec le loup*. Photo : capture d'écran du film d'Armand (2018)

### 3.5 Titre

Dans la pratique, le titre nous intéresse comme « premier signe » d'une œuvre, intention d'obéir ou non aux traditions historiques, jeu initial avec un contenu à venir dont il est la vitrine ou la bande-annonce, l'attrape-nigaud ou l'appellation contrôlée.

Les informations qu'il fournit, aussi fragiles qu'elles soient, méritent d'être retenues.  
(Ryngaert : 35)

Titrer une pièce est donc une très bonne opportunité pour le créateur d'annoncer le sens de sa pièce : c'est le premier indice pour le lecteur ou spectateur.

Le titre *Le Petit Chaperon rouge* est d'une part très informatif et d'autre part très attrayant pour les enfants car les enfants 1) aiment les contes, et 2) la plupart des enfants connaissent le conte du Petit Chaperon rouge, donc ils ont déjà une sorte de relation avec cette histoire. Ils savent qu'il y a un loup qui finit par manger la petite fille. En tenant compte de l'hypothèse de Pommerat que les enfants aiment avoir peur, et aussi du fait que ce n'est probablement pas l'événement lui-même, mais plutôt le plaisir de l'anticiper, qui rend la peur attrayante, le titre *Le Petit Chaperon rouge* est un bon point de départ.

### 3.6 Narrateur

La première chose que l'on remarque en lisant *Le Petit Chaperon rouge* de Pommerat, c'est que la plupart des informations sont données par le narrateur, qui est présenté comme un des personnages au début du livre mais qui reste quand même un narrateur extradiégétique comme il n'est pas un personnage de l'histoire racontée. L'hypothèse ici est que le narrateur peut être le mot clé du *Petit Chaperon rouge* de Pommerat comme il a de nombreuses fonctions qui, chacune à leur manière, fonctionnent bien dans le théâtre.

Comme mentionné ci-dessus, le mélange d'épique et de dramatique est courant dans la plupart de mises en scène et d'écritures théâtrales d'aujourd'hui. Donc l'utilisation du narrateur comme une voix épique mêlé à l'action dramatique est aussi un phénomène normal dans le théâtre (pour enfants) contemporain. Une idée révélée par Pommerat lui-même lors d'une interview (INT2), c'est qu'il voulait conserver la forme du récit car pour lui, l'essentiel du *Petit Chaperon rouge* (en tant que conte), c'est la narration. Sur cette base, son usage d'un narrateur est tout à fait logique.

Très probablement, la présence d'un narrateur omniscient est utile avant tout pour créer de la crédibilité et garantir que les idées importantes ne sont pas perdues. Par exemple :

La petite fille pensa qu'elle en avait peur, c'est vrai, mais que cette chose ne ressemblait en rien à la bête monstrueuse qu'elle s'attendait à rencontrer dans les bois, comme le lui avait prédit sa maman, au contraire. (LPCR : loc. 174)

Ici, le narrateur exprime les pensées de la jeune fille, ce qui sont très importantes dans un tel contexte.

L'utilisation de répétitions dans le texte du narrateur contribue également à la transmission des idées importantes. Par exemple :

Mais le temps manquait à sa mère pour pouvoir jouer avec elle.  
Sa mère disait toujours : le temps me manque.  
Il me manque du temps.  
Je n'ai pas le temps de jouer avec toi. (LPCR : loc. 22-32)

Si le narrateur avait dit une seule fois que maman n'avait pas le temps, le message ne serait pas passé. Cet exemple montre également que du point de vue de la forme, la répétition crée un rythme qui, à son tour, contribue à l'aspect ludique du théâtre.

Le narrateur utilise également la répétition pour créer de la tension. Ceci est liée à l'objectif susmentionné de créer un sentiment de peur : le rôle du narrateur dans la création de cette émotion est très important. Par exemple dans la scène où la petite fille rencontre le loup pour la première fois :

Elle s'approcha  
Elle s'approcha encore.  
Elle s'approcha encore et encore.  
Elle s'approcha encore et encore et encore. (LPCR : loc. 174)

Bien que le narrateur crée beaucoup de tension avec ses mots, il contribue à adoucir l'horreur sur le plan visuel : le visuel ne fait que soutenir l'histoire qui se déroule devant lui. « Au lieu d'être, selon la loi sacro-sainte de la progression dramatique, une marche en avant vers la catastrophe, le drame se fait rétrospectif » (Sarrazac 2011 : 22). Le côté visuel peut être plus doux et plus ludique puisque l'essentiel de la tension et de l'horreur passe déjà par la narration. Une telle solution semble être la plus adaptée aux enfants.

### 3.7 Humour

Pour finir, quelques remarques sur l'humour. Pour les enfants, l'humour est un des critères principaux pour évaluer les histoires dramatisées. (Klein 2011 : 289) Pommerat a également utilisé l'humour dans son Petit Chaperon rouge. Voici quelques exemples qui pourraient divertir les enfants :

- 1) Les fourmis adorent qu'on leur raconte des histoires et certaines sont vraiment très bavardes. (LPCR : loc. 259)
- 2) [Cela] faisait plusieurs jours qu'il n'avait rien mangé, à part quelques limaces et quelques gros vers de terre. Mais ce n'est pas très nourrissant. (LPCR : loc. 267)
- 3) LA PETITE FILLE : J'entends l'orage gronder de plus en plus.  
LE LOUP : C'est seulement que j'ai faim.  
LA PETITE FILLE : C'est cela qui fait gronder l'orage dehors que tu aies faim ?  
LA LOUP : Oui.  
LA PETITE FILLE : Et que voudras-tu manger alors ?  
LE LOUP : Toi, ma petite fille.  
LA PETITE FILLE : Je n'en ai pas envie tellement. (LPCR : loc. 429-439)

La dernière réplique est particulièrement drôle parce que la réponse de la fille (et la conversation qui suit) est inattendue. Une telle fin n'est pas prévue. Dans ce cas, l'humour est aussi un excellent moyen d'apaiser les tensions qui se sont accumulées depuis le début de l'histoire.

Bien que Pommerat ait dédié sa pièce aux enfants, il y a aussi des exemples d'humour qui pourraient en premier lieu faire rire les adultes. Voici deux exemples :

- 4) LA PETITE FILLE : C'est ma mère qui m'a demandé de faire ce flan pour toi, j'espère que tu vas en manger et que tu vas l'aimer, ma mère ne croyait pas que je serais capable de faire toute seule un flan, elle me croit encore petite, et finalement je crois qu'elle ne me croit pas encore capable d'avoir des responsabilités dans la vie, les mères c'est toujours comme ça non ? C'est pénible. (LPCR : loc, 343-352)
- 5) LA PETITE FILLE : Toi aussi tu es très joli aussi... je vais quelque part... chez ma grand-mère qui est la mère de ma mère et qui est très vieille comme le sont souvent les vieux maintenant. (LPCR : loc. 183)

### 3.8 Conclusion 2 du Petit Chaperon rouge de Pommerat

Le texte de Pommerat contient de nombreux éléments que le théâtre, en tant que médium, utilise avec succès à son propre avantage, et beaucoup d'entre eux n'étaient probablement même pas mentionnés ici. On doit garder à l'esprit que Pommerat est avant tout un écrivain de spectacles, donc ce qui est présenté ici n'est qu'une partie d'un ensemble plus vaste. Mais ce qui ressort le plus du texte de Pommerat, c'est l'utilisation d'un narrateur ou la forme du récit : la forme originale du conte est simplement placée dans un nouveau contexte/médium où elle prend de nouvelles fonctions. L'une de ces fonctions, qui est peut-être la plus visible et importante, est de jouer sur l'émotion de la peur.

## Conclusion

Dans la première partie, on a vu que les versions écrites des contes trouvent le plus souvent leur origine dans des versions orales. On a aussi noté qu'aucun conte populaire n'est jamais un texte fixe : il existe de nombreuses variantes des contes populaires, et on ne peut jamais dire que l'un est plus important que l'autre. Pour comparer les différentes versions d'un conte, la comparaison de motifs équivalents dans ces versions permet de comprendre le champ sémantique qu'ils transmettent diversement.

La version de Perrault, par exemple, diffère des variantes orales indépendantes de deux manières. D'un côté, seul *Le Petit Chaperon rouge* et les variantes orales sous son influence mettent en scène le « chaperon rouge » et la scène de la cueillette des fleurs sur le chemin de la maison de la grand-mère. D'un autre côté, le texte de Perrault est dépourvu de trois motifs qui sont présents dans presque toutes les variantes orales : 1) le choix entre le chemin des épingles et le chemin des aiguilles pour se rendre à la maison de la grand-mère, 2) un repas cannibale à la maison de la grand-mère au cours duquel la jeune fille se nourrit de la chair et du sang de la grand-mère morte, et 3) des allusions aux parties poilues du loup dans le célèbre dialogue au lit. Cependant, selon l'hypothèse de Vaz da Silva, les motifs distincts figurant dans le texte de Perrault ne sont que des transformations sémantiques des motifs figurant dans les variantes orales. Pour conclure, l'utilisation des motifs dépend du contexte temporel et social, mais le « sens » du conte reste plus ou moins la même.

Dans la deuxième partie, on a vu qu'en analysant le « fil rouge » qui relie toutes les versions du *Petit Chaperon rouge*, on peut dire que la version de Pommerat contient de nombreux motifs « rouges » comme le chaperon rouge dans le titre, les fleurs, la pilosité, etc. Mais comme il s'agit d'une pièce créée pour enfants, le sens symbolique de ces motifs n'est pas aussi explicite et pertinent que dans les contes « originelles » car l'accent est mis ailleurs. Trois thèmes principaux ont émergé de la pièce de Pommerat : 1) le rapport à la peur, 2) le rapport à la nature, et 3) le temps humain.

Dans la troisième partie, on a vu que Pommerat a gardé dans sa version la forme du récit, ce qui a plusieurs fonctions : garantir que les idées importantes ne sont pas perdues, provoquer l'émotion de la peur (ce qui fascine les enfants), etc. Une autre chose remarquable chez la version de Pommerat est la visualité de son texte théâtral,

obtenue en grande partie grâce au personnage d'ombre – ce qui est très probablement le résultat de sa méthode d'écrire depuis le plateau. Pommerat utilise de différentes techniques pour jouer avant tout avec l'émotion de peur, y compris l'humour pour atténuer la peur.

Ce mémoire à été concentré principalement sur l'analyse textuelle. Pour l'avenir, la troisième partie en particulier pourrait certainement être développée davantage si on examinait également la ou les mise(s) en scène de cette pièce. Compte tenu du volume de mémoire de licence, l'analyse profonde de la mise en scène n'aurait pas pu être intégrée dans ce travail.

## Bibliographie

- ARMAND, B. (Réalisatrice). 2018. Joël Pommerat – Le théâtre comme absolu [Film documentaire en ligne]. Disponible : <https://www.cinemutins.com/>
- BENNETT, S. 2005. Theatre for children and young people: 50 Years of Professional Theatre in the UK. London : Aurora Metro Publications.
- DARGE, F. 2011. « Pommerat l'équilibriste », in *Le Monde*. En ligne [https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/01/pommerat-l-equilibriste\\_1612009\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2011/12/01/pommerat-l-equilibriste_1612009_3246.html). Consulté le 17 mai 2023.
- DEBEFVE, J. 2015. « Écrire pour le jeune public, c'est quoi ? », in *Études théâtrales*, 63-64, p. 64-68. DOI : <https://doi.org/10.3917/etth.063.0064>
- DELARUE, P. 1951. « Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire : Introduction », in *Bulletin folklorique d'Ile-de-France*, 13(1), p. 195-201. Paris : Bibliothèque historique de la ville de Paris.
- DAVID, M. 1995. *Le théâtre*. Paris : Belin.
- DELARUE, P. 1956. *The Borzoi Book of French Folk Tales*. New York : Knopf.
- DOUGLAS, M. 1995. « Red Riding Hood: An Interpretation from Anthropology », in *Folklore*, 106, p. 1-7. En ligne <http://www.jstor.org/stable/1260747>. Consulté le 16 mai 2023.
- FRANCK, S. 2022. « “Le Petit Chaperon rouge” de Joël Pommerat », in *Artcena*. En ligne <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/critiques/le-petit-chaperon-rouge-de-joel-pommerat>. Consulté le 21 avril 2023.
- INT1 = theatre-contemporain.net. (s. d.). *Présentation - Le Petit chaperon rouge - Joël Pommerat*. En ligne <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Petit-chaperon-rouge/ensavoirplus/>. Consulté le 17 mai 2023.
- INT2 = theatre-contemporain.net. (s. d.). *Le Petit chaperon rouge - Joël Pommerat*. En ligne <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Petit-chaperon-rouge/>. Consulté le 17 mai 2023.



- KLEIN, J. 2005. « From Children's Perspectives: A Model of Aesthetic Processing in Theatre », in *Journal of Aesthetic Education*, 39(4), p. 40-57. DOI : doi:10.1353/jae.2005.0041
- KLEIN, J. 2011. « Criticism and Appreciation in Theatre for Young Audiences », in Schonmann, S. (éd.) *Key Concepts in Theatre/Drama Education*. Rotterdam : Sense Publishers, p. 289-293. DOI : [https://doi.org/10.1007/978-94-6091-332-7\\_47](https://doi.org/10.1007/978-94-6091-332-7_47)
- Le Petit Chaperon Rouge apprend. 2010. « Le Petit Chaperon Rouge nous apprend la vie », in *Le Monde*, le 7 décembre. En ligne <https://www.lemonde.fr/blog/theatre/2010/12/07/le-petit-chaperon-rouge-nous-apprend-la-vie/>. Consulté le 16 mai 2023.
- Le Robert. Dictionnaire en ligne, consulté pour l'entrée « loup » : <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/loup>. Consulté le 3 mai 2023.
- LONGUENESSE, P. 2016. « Écriture de plateau et didactique du théâtre : une nouvelle donne pour la relation scène/texte », in De Peretti, I., Ferrier, B. (éds.) *Théâtre d'enfance et de jeunesse : De l'hybridité à l'hybridation*. Arras : Artois Presses Université, p. 39-53 [dans le texte, les numéros de paragraphe sont référencés au lieu des numéros de page]. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.apu.11368>
- MES = theatre-contemporain.net. 2005. *Mises en scène du texte - Le Petit chaperon rouge - Joël Pommerat*. En ligne <https://www.theatre-contemporain.net/textes/Le-Petit-chaperon-rouge/mises-en-scene/>. Consulté le 17 mai 2023.
- PERRAULT, C. 1697. *Histoires ou Contes du temps passé*. Paris : Chez Claude Barbin.
- POMMERAT, J. 2016. « L'artiste, pas plus intéressant qu'une autre personne ! », in *Nectart*, 2, p. 30. DOI : <https://doi.org/10.3917/nect.002.0030>
- POMMERAT, J. ; DUJIN, A. 2019. « Rien n'est écrit d'avance », in *Esprit*, 454, p. 144-147. En ligne <https://www.jstor.org/stable/26670456>. Consulté le 16 mai 2023.
- RYNGAERT, J.-P. 1991. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris : Bordas.

SARRAZAC, J.-P. 2011. « Le Témoin et le Rhapsode ou Le Retour du Conteur », in *Études théâtrales*, 51-52(2-3), p. 11-25. DOI : <https://doi.org/10.3917/etth.051.0011>

VAZ DA SILVA, F. 2016. « Charles Perrault and the Evolution of “Little Red Riding Hood” », in *Marvels & Tales*, 30(2), p. 167-190. DOI : <https://doi.org/10.13110/marvelstales.30.2.0167>

VERDIER, Y. 1979. *Façons de dire, façons de faire: La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard.

ZIPES, J. 2012. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York : Routledge.

## **Corpus**

LPCR = POMMERAT, J. 2013. *Le Petit Chaperon rouge* [version Kindle ; dans le texte, les locations sont référencées au lieu des numéros de page]. Arles : Actes Sud.

## Résumé

Siinne bakalaureusetöö uurib Punamütsikese muinasjutu ajalugu ning analüüsib motiive ja nende tähendusi selle muinasjutu eri versioonides, et jõuda välja prantsuse näitekirjaniku-lavastaja Joël Pommerat' lastenäidendini „Le Petit Chaperon rouge“ („Punamütsike“). Töö eesmärk on kõrvutada Pommerat' versiooni varasemate klassikaliste muinasjutuversioonidega ning tuua välja ühiseid ja erinevusi, mõistmaks seda, millist lugu ja mis vahenditega on võimalik Punamütsikesest tänapäeval edasi anda, kui eesmärk on läheneda nimelt lastele ja seda teatri kaudu.

Töö on jaotatud kolmeks osaks. Esimene osa avab „Punamütsikese“ muinasjutu varasemate versioonide tausta ja motiive ning muinasjuttude ajalugu üldisemalt. Muinasjutud pärinevad enamasti suulisest traditsioonist ja on ajas muutuvad, kusjuures ükski versioon pole teistest „halvem“ ega „parem“. Oluline on püüda leida konkreetse muinasjutu eri versioone ühendavat lüli. Üks põhilisi järeldusi seoses „Punamütsikesega“ on see, et eri ajastute eri versioonide läbivad motiivid võivad pealtnäha küll erineda, kuid nende sümboolne tähendus on sama: viidatud on Punamütsikese seksuaalsele küpsemisele.

Teine osa avab laste näitekirjanduse teoreetilist tausta ning võtab vaatluse alla Pommerat' näidendi sisulise poole. Pommerat toetub suures plaanis küll „Punamütsikese“ varasematele versioonidele, kuid on lugu paljuski ka isikupärastanud. Muinasjutu varasem sümboolne tähendus on näidendis esinevate motiivide näol alles, kuid ei oma nii suurt tähtsust, sest tema sihtgrupp on võrdlemisi noor ja rõhuasetus seega mujal. Pommerat' näidendi põhifookuses olevad teemad on 1) hirm kui emotsioon, 2) looduse ambivalentsus ja 3) inimesele antud aeg.

Kolmas osa avab teatri(teksti) kui meediumi omapärasid ning võtab vaatluse alla Pommerat' versiooni tehnilise poole. Et on teada, et Pommerat'd tõukas „Punamütsikest“ kirjutama soov teatrit enda 7-aastasele tütrele atraktiivseks muuta, ongi peamine küsimus selles, mis vahendeid ta selle eesmärgi saavutamiseks kasutas. Pommerat' lavastab ainult enda kirjutatud tekste, kusjuures tekstid sünnivad sünkroonis lavastustega. Selline meetod võimaldab teksti sisse kirjutada palju lavastuslikku (sh visuaalset). Üks Pommerat' „Punamütsikese“ olulisi aspekte on see, et ta on oma näidendisse omaette tegelasena sisse toonud varju. Lisaks on ta

näidendisse sisse jätnud jutustaja kui omaette tegelase: suur osa näidendi tekstist ongi jutustaja tekst. Mõlemas tegelases peitub teatrile omast mängulisust ning nad aitavad kaasa psühholoogilise haaravuse ja pingestatuse (sh hirmu) tekitamisele. Kokkuvõtteks võib öelda, et Pommerat' kasutatud võtted töötavad igati näidendi eesmärgi kasuks.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina, Juuli Teder,

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose “Joël Pommerat et le conte populaire *Le Petit Chaperon rouge* : nouveaux accents à travers l’écriture théâtrale”, mille juhendaja on Tanel Lepsoo, reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

*Juuli Teder*

**18.05.2023**