

Les pièces analysées dans cet article ont toutes été publiées pour la première fois dans les années 1960 au sein de la collection « Girasol Teatro » de la maison d'édition Anaya. Dans la littérature dramatique espagnole destinée au jeune public, cette décennie marque l'apparition d'une certaine forme de critique sociale. Celle-ci a fait l'objet de commentaires négatifs au début des années 1980, notamment sous la plume de chercheurs dénonçant une « politisation » manichéenne du théâtre pour enfants de certains dramaturges issus du réalisme social des années 1950¹. En 1982, par exemple, Juan Cervera déplorait les « allusions clairement politiques, [qui] échappent forcément à l'enfant »² au sujet de la pièce *Asamblea general* de Pilar Enciso et Lauro Olmo. La réception critique de ces pièces a cependant évolué à partir des années 1990. Les nouveaux axes de recherche ont mis en avant l'apport de ces tentatives novatrices dans un contexte de censure et de surprotection de l'enfant spectateur au cours des deux dernières décennies du franquisme (1939-1975). Face à un théâtre pour enfant institutionnel qui, dépourvu de toute référence à la réalité sociale espagnole, cherchait à maintenir l'enfant dans un monde purement fantastique et à l'écart de toute exploration des phénomènes sociaux à sa portée, quelques dramaturges se sont réunis en groupe de travail afin « d'impliquer les enfants de quelque façon que ce soit dans la réalité et de les aider à penser à l'intérieur de celle-ci tout en les divertissant, évidemment, ce que nous pensions réussir en leur faisant prendre conscience de certaines réalités de la vie »³. L'autoritarisme patriarcal - présent aussi bien dans les lois organiques de l'Etat⁴ que dans les lois franquistes sur l'éducation qui transposaient le dogmatisme religieux et idéologique à la sphère éducative - était sans doute l'une des caractéristiques de la société espagnole d'alors qui avait le plus d'impact sur la vie sociale des enfants. La question de l'autorité représentait donc une thématique propice à la fusion entre

¹ Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil*, Madrid, Editorial Nacional, 1982 ; Elisa Fernández Cambria, *Teatro español del siglo veinte para la infancia y la juventud*, Editorial Escuela Española, S.A., 1987.

² Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil*, op. cit., [consultation en ligne le 26 février 2015 : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/historia-critica-del-teatro-infantil-espanol--0/html/ff9ac0da-82b1-11df-acc7-002185ce6064_80.html#I_215] : « alusiones de claro matiz político, [que] le escapan forzosamente al niño » (traduction personnelle).

³ Citation tirée d'un échange épistolaire avec Alfonso Sastre datant de septembre 2014 : « implicar a los niños de algún modo en la realidad y ayudarles a pensar en ella, además, claro está, de divertirlos, lo que pretendíamos conseguir poniéndoles al tanto de ciertas realidades de la vida » (traduction personnelle).

⁴ *Fuero de los españoles*, Título I, Capítulo 2, [consultation en ligne le 30 avril 2015 : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/67926282101469673765679/index.htm>].

préoccupation sociale et problématique liée à l'enfance. Cet article propose une analyse des personnages incarnant l'autorité dans cinq pièces ayant émergé de cette réflexion collective au début des années 1960, en questionnant leur statut même de personnages de théâtre en partant de la notion de figure telle qu'elle a été esquissée par Xavier Garnier dans *L'éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*. L'analyse se base sur les textes dramatiques et tente d'élargir la réflexion sur le concept de figure au champ des études théâtrales. En effet, même si la construction de la figure dans le roman peut parfois mobiliser des mécanismes similaires à ceux mis en place par le théâtre – surtout lorsque celui-ci est appréhendé comme texte littéraire –, il semble que la construction de la figure au théâtre fasse appel à d'autres dispositifs propres à la sémiotique théâtrale⁵.

DU « PERSONNAGE » A LA « FIGURE » AUTORITAIRE

Les personnages autoritaires présents dans les pièces étudiées exhibent un certain nombre de traits communs, tant au niveau de leur représentation concrète (dans les didascalies et dans les illustrations), de leur caractérisation idéologique (surveillance, ordre public, violence) que de leur rôle dans l'organisation narrative de la fable. Ils s'insèrent tous dans un dispositif de surveillance mis en place par un ordre supérieur. Ainsi, don Macartón, l'administrateur don Cristobita, les soldats du seigneur Mu, les cinq carabiniers et le garde-taupe, sont des personnages qui agissent sous les ordres d'une autorité supérieure dont la présence est très limitée, voire inexistante dans le temps et l'espace dramatiques. Si le seigneur Mu prend rapidement le relais des soldats en tant qu'actant dans *El pincel mágico*, en revanche, les autorités supérieures n'apparaissent pas dans les quatre autres pièces, elles sont uniquement mentionnées par leurs subordonnés et ne nous en parvient qu'un portrait en filigrane et sans contours précis. Ce sont là deux incarnations de l'autorité – le subordonné et la force supérieure – qui viennent chacune à leur façon questionner la notion de personnage dramatique. Le donneur d'ordre est absent de l'espace dramatique, il ne se dessine qu'à travers le discours des autres personnages, telle une figure spectrale qui contribue à attiser la crainte provoquée par le dispositif de surveillance. L'espace dramatique est donc dominé par une force invisible, dématérialisée et sans voix, qui déploie son autorité grâce à une série de personnages mandatés pour faire régner

⁵ Sur ce point, il convient de renvoyer au travail de théorisation effectué par Julie Sermon dans sa thèse intitulée *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, soutenue en 2004, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert.

l'ordre face au personnage de l'enfant « subversif »⁶. Ce personnage spectral est omniprésent mais totalement abstrait car invisible. Il ne renvoie qu'à une fonction : la fonction répressive. Les subordonnés, quant à eux, n'apparaissent pas non plus comme des personnages « pleins ». S'ils sont pourvus d'un corps présent dans l'espace dramatique, ils sont en revanche dépourvus de profondeur psychologique, de désir. C'est le cas par exemple des soldats dans *El pincel mágico*, dont les répliques répétées mécaniquement trahissent l'automatisation d'une parole irréfléchie. Pensons aussi aux gardes du comte dans *El torito negro*, qui continuent de crier « en chœur » [...] « personne ne peut s'échapper des terres du comte »⁷ alors que Miguel vient effectivement de franchir sous leurs yeux la frontière qui le maintenait sous le joug du comte. Leur parole est annulée par l'action dramatique qui vient souligner l'inefficacité de leurs agissements et la vacuité de leur pensée. Eux aussi ne renvoient qu'à une fonction dramatique, celle qui consiste précisément à déployer l'autorité de manière à la rendre diffuse, presque insaisissable. En tant que *figures creuses*, ils participent à la construction et à la diffusion de la figure spectrale incarnée par l'autorité suprême qui plane sur toute l'action dramatique. L'irréflexion et l'automatisme qui caractérisent leurs agissements renforcent la sensation de pouvoir démiurgique octroyé à cette dernière. D'autre part, toutes ces *figures autoritaires* (catégorie recoupant ici l'autorité suprême et ses subordonnés) représentent un ordre établi dont la genèse et la justification idéologique n'apparaissent pas au sein de la diégèse. Elles semblent donc dénuées de tout aspect substantiel au profit d'une « existence immédiate et sans projets »⁸. Il est vrai que nulle pièce de théâtre ne donne une description parfaite et en profondeur d'un personnage, et que l'indétermination de certaines caractéristiques du personnage permet « l'occupation de certains lieux du système textuel par les représentations du lecteur »⁹. Néanmoins, dans ces pièces, tout semble être fait pour éviter de caractériser, de définir l'autorité par rapport à un horizon d'attente déterminé chez le lecteur ou le spectateur. Derrière ces personnages semble se cacher « non pas une personne, mais une figure, c'est-à-dire personne »¹⁰.

En lien avec le caractère strictement fonctionnel des ces figures, il convient de mentionner le rôle qu'elles jouent dans la construction des différentes diégèses. Les cinq pièces étudiées possèdent une structure dramatique similaire, d'une grande simplicité, que l'on pourrait décrire

⁶ Le caractère « subversif » des enfants personnages n'a ici aucune valeur référentielle en lien avec la vie politique franquiste. C'est le jeu enfantin qui est considéré comme subversif dans les pièces étudiées, et non une quelconque velléité de revendication socio-politique. D'où, en partie, la remise en question des interprétations socio-politiques des années 1980 mentionnées plus haut.

⁷ Antonio Ferrer, *El torito negro*, Salamanca, Anaya, 1964, p.30 (« no puede escapar nadie de las tierras del conde », traduction personnelle).

⁸ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 85.

⁹ Wolfgang Iser, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1997, p. 319.

¹⁰ Xavier Garnier, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E.- Peter Lang, 2001, p.12.

de la façon suivante : les enfants personnages, confrontés à l'autorité, sont amenés à devenir "autres" en la rejetant. Ces pièces allient donc à la structure classique du parcours initiatique le thème de l'émancipation face à une autorité arbitraire qui n'a d'autre but, d'autre désir, que de faire régner un ordre établi dont on ne connaît ni les fondements ni les objectifs concrets car il est maintenu par des *figures* sans désir, sans pensée. La figure autoritaire serait une force structurante dont la fonction dépasse celle du « personnage-signe » pour devenir celle d'un « personnage-figure » qui donne forme au tissu dramatique. Plus précisément, la figure n'appelle pas nécessairement à une élucidation de la capacité référentielle ou de la symbolique qu'elle pourrait renfermer, elle agit plutôt comme moteur de l'intrigue dans la mesure où, dans les pièces analysées, elle imprègne une dynamique du renversement, de la subversion. Il semblerait que cette cohérence, cette continuité thématique et structurelle trouve ses racines dans « l'idée collective d'un petit groupe d'écrivains progressistes » dont l'objectif était moins de proposer un théâtre *politique* pour enfants que de rompre avec une littérature pour enfants qui « faisait le travail à la place de la censure, en puérilisant les textes jusqu'à frôler la stupidité »¹¹. Dans ces pièces, c'est le pouvoir de décision et l'action des enfants personnages qui conduisent à leur émancipation, le recours à la solution magique et à la figure de l'adulte civilisateur propres aux pièces pour enfants dans l'Espagne franquiste est laissé de côté¹². Cette affirmation de la force sociale de l'enfant rompt avec une certaine passivité nourrie par l'infantilisme des pièces de l'époque que dénonçait Alfonso Sastre¹³. Un exemple concret de cette rupture avec la tradition se retrouve dans *El pincel mágico*, pièce inspirée d'un conte traditionnel chinois. Dans la version traditionnelle du conte¹⁴, le jeune héros (dont le pinceau a le pouvoir de rendre ses dessins réalité) accepte de peindre pour l'empereur, et c'est un phénomène inexplicable qui va faire que le pouvoir magique du pinceau s'annulera lorsqu'il peindra au service du tyran. Dans la version de López Salinas, c'est l'enfant qui décidera de ne pas se soumettre aux ordres de l'empereur¹⁵, acte par lequel il sacrifiera temporairement sa liberté. Si la conquête de l'émancipation représente un véritable enjeu pour les personnages, il faut l'interpréter moins comme le symbole d'une

¹¹ Entretien avec Alfonso Sastre, septembre 2014, op. cit.: « se lo daba(n) todo hecho a la censura, puerilizando sus textos hasta las proximidades de la estupidez ». Traduction personnelle.

¹² Le rejet de la « solution magique » ne faisait pas l'unanimité parmi les professionnels du théâtre travaillant pour le jeune public dans les années soixante. Si certains artistes et prescripteurs de l'Association Espagnole du Théâtre pour l'Enfance et la Jeunesse défendaient le rôle de tels procédés dans la construction et l'équilibre psychologique de l'enfant, quelques artistes et pédagogues rejetaient fermement cette « vision providentialiste » de la vie (Xavier Fabregas, « El niño ante la realidad », in *Yorick* n°23, 1967, p.11).

¹³ Entretien avec Alfonso Sastre, op. cit.

¹⁴ Anonyme, « Le pinceau magique », in *Le cavalier Rainette. Contes populaires chinois*, Editions en Langues Etrangères, Beijing, Chine, 1958, p.50-63.

¹⁵ Armando Lopez Salinas, *El pincel mágico*, Salamanca, Anaya, « Girasol Teatro », 1965, p.12 : « entonces no pintaré » (« si c'est comme ça, je ne peindrai pas »).

« incitation à la lutte politique »¹⁶ que comme une volonté de faire percevoir un processus d'insoumission en le rendant insolite et étrange. En effet, l'éloignement ou l'indétermination spatio-temporels, les phénomènes d'exagération et la rupture de l'illusion théâtrale¹⁷ dont témoignent les cinq pièces viennent contrarier le pouvoir référentiel de la *figure autoritaire* dans le contexte franquiste tout en cherchant cependant à maintenir le spectateur dans une disposition réflexive potentiellement critique. En effet, les dispositifs de mise en scène esquissés au sein de l'écriture dramatique tendent à mettre à distance l'idéal de mimésis, dans une claire influence brechtienne. Tout semble être fait pour rappeler à l'enfant spectateur/lecteur qu'il s'agit bien de théâtre, et ce afin qu'il ne puisse laisser son regard s'émerveiller et s'anesthésier face au processus représenté.

VERS UNE FIGURE THEATRALE ?

L'autorité est donc incarnée de manière diffuse par des personnages qui, pris isolément, ne correspondent justement pas à la définition du personnage au sens plein du terme. On a vu comment l'espace dramatique – par un jeu d'omniprésence/absence, de visibilité/invisibilité – et l'épaisseur psychologique sont des critères qui permettent d'envisager un glissement de la notion de personnage à celle de figure. Mais dans la mesure où ces œuvres ont été écrites pour leur représentation, il convient de s'attarder sur les dispositifs proprement théâtraux dans la construction des *figures autoritaires*, d'autant plus que ces auteurs s'efforcent d'inscrire dans leur écriture même tout le jeu du spectacle en devenir¹⁸. En outre, la collection dans laquelle ont été publiées ces pièces témoigne d'un grand travail d'illustration qui, par un transfert théorique prudent, peut permettre d'établir des connexions avec le travail de mise en scène. Les illustrations occupent un espace similaire au texte dramatique, à tel point que leur « saillance visuelle »¹⁹ permet au jeune lecteur – tout comme le permet la mise en scène – de saisir la dimension physique et matérielle du texte avant même de s'emparer de son sens logique. L'image serait

¹⁶ Juan Cervera, *Historia crítica del teatro infantil español*, op. cit., [en ligne].

¹⁷ Par exemple, dans *Cristobal y el payaso Carablanca*, un des personnages propose de pallier l'absence d'un autre en mettant son costume sous les yeux du public. Dans *El niño que tenía miedo* et *El pincel mágico*, les décors sont installés par les comédiens sous les yeux du public. Les personnages narrateurs et la fréquente adresse directe au public sont d'autres éléments qui participent de l'influence brechtienne présente dans ces pièces.

¹⁸ Il s'agit ici de justifier le parti pris méthodologique qui consiste à aborder la théâtralité potentielle de la « figure » sans pour autant disposer de traces de mise en scène de ces pièces. Je m'appuie ici sur les didascalies et autres indications scéniques, mais aussi sur les illustrations qui accompagnent les textes dramatiques dans la collection publiée par la maison d'édition Anaya.

¹⁹ Béatrice Fraenkel, *L'art de très près. Détail et proximité*, PUR, 2012, p. 183.

donc là pour compenser la perte liée à l'impossible mise en scène. Au corporel absent de la lecture se substituent le corps fictif des protagonistes et la représentation de l'espace scénique dans les illustrations²⁰.

Pour questionner l'émergence d'une figure proprement *théâtrale*, il convient d'aborder les thématiques de l'espace scénique (il a déjà été fait allusion à l'espace dramatique dans lequel se diffuse l'autorité par un jeu d'omniprésence et d'absence de la figure), du mouvement, de la voix et de leur continuité au sein des différentes pièces dans la mesure où tous ces dispositifs théâtraux semblent concourir à l'émergence de *figures autoritaires* homogènes.

L'espace scénique est toujours décrit de manière précise dans les didascalies qui ouvrent les pièces. L'élément qui apparaît de manière très récurrente est la dichotomie spatiale qui s'instaure entre espace dominé par l'autorité et espace offrant une relative et temporaire liberté aux enfants personnages. Le plus souvent, l'aire où se déploie l'autorité dans toute sa puissance occupe un espace scénique largement supérieur à celui qui échappe provisoirement à sa surveillance (quand il ne rayonne pas sur la totalité de la scène). Cette division et cette domination spatiales, mises en évidence par les indications scéniques, sont relayées par des indications sur l'éclairage de la scène. Ainsi, la lumière matérialisant le jour est continuellement associée au dispositif de surveillance, alors que la lumière tamisée évoque des espaces de liberté et d'action « clandestine » à l'abri de la vigilance de l'autorité. Les temps où la lumière est la plus claire sur scène sont les moments où les enfants personnages sont très vulnérables face au système de surveillance. En outre, à la lumière du jour s'oppose l'obscurité à laquelle sont associées les figures autoritaires. D'une part, l'absence de la figure spectrale toute puissante peut être perçue comme obscurité au sens d'*invisibilité* – aussi bien de son corps que de ses intentions – et d'autre part, les agents mandatés par cette force fantomatique évoluent constamment dans l'obscurité. Pensons à « la grotte profonde et obscure »²¹ des gardes du comte, au « garde-taupe souterrain »²², ou bien à la couleur noire, indice visuel qui dans bien des cas permet d'identifier immédiatement le personnage incarnant l'autorité. Ce jeu de lumière permet d'accentuer l'angoisse suscitée par le dispositif de surveillance. En effet, les enfants évoluent sous la lumière

²⁰ Dans les cinq ouvrages analysés, l'espace théâtral est évoqué dans les illustrations à travers la représentation d'éléments comme la scène ou le rideau de scène, et les personnages adoptent une posture et un regard d'acteurs s'adressant à un public de théâtre.

²¹ Antonio Ferrer, *El torito negro*, op. cit., p.16 ("gruta honda y oscura", traduction personnelle).

²² Concha Fernández-Luna, *Cristobicas y el payaso Carablanca*, Salamanca, Anaya, 1967, p.72.

des projecteurs en ignorant la présence des gardes tapis dans une obscurité qui leur permet de surveiller les enfants « sans que ceux-ci s'en rendent compte »²³.

La cassure introduite dans les pièces par l'apparition de la figure autoritaire dans l'espace scénique vient asseoir sa domination temporaire sur les autres personnages. Cette pénétration rompt soudainement le déroulement de l'action dramatique, mais marque aussi une rupture dans le mouvement amorcé par les acteurs sur la scène. Ainsi, le motif de la course poursuite est repris dans *El torito negro* et *El pincel mágico*, tandis que dans *Cristobitas y el payaso Carablanca* et *El niño que tenía miedo*, les irruptions de « don Macartón » et du « garde-taupe » figent le mouvement des personnages et imposent le silence. D'un côté, l'autorité introduit une mise en mouvement brutale et subie par l'enfant personnage et de l'autre, elle interrompt le jeu initial marqué par les déplacements et la libre circulation des personnages au sein de l'espace scénique. Dans les deux cas, la venue de l'autorité marque une rupture, une cassure dans l'action et le mouvement scéniques.

Une autre constante de la figure autoritaire dans ce théâtre est sa caractérisation sonore, à laquelle on a accès à travers les didascalies. Si l'autorité modèle l'espace et les mouvements à sa guise, elle a aussi la mainmise sur l'environnement sonore de la scène. Les personnages chargés de la surveillance ont tous des voix violentes et sévères. La « voix de tonnerre » du carabinier en chef²⁴, la « voix aigüe comme un sifflet »²⁵ de don Macartón et le verbe « chillar »²⁶ utilisé pour le « garde-taupe » et « don Cristobita » renvoient à une même agressivité, à une même domination de l'environnement sonore. L'impact de ces voix, tout comme l'usage du gong par les soldats de « señor Mu » dans *El pincel mágico*, ajoutent à la domination de l'espace scénique l'écrasement sonore des autres acteurs par les agents répressifs qui les condamnent au silence, à rentrer sur scène « avec discrétion »²⁷ et à rester « immobiles, silencieux, mornes »²⁸.

Pour revenir sur les illustrations qui accompagnent les textes dramatiques, rappelons à quel point celles-ci donnent à voir ce qui surgit pour l'illustrateur dans les marges du texte dramatique

²³ Armando López Salinas, *El pincel mágico*, op. cit., p.42 ("sin que éstos se den cuenta", traduction personnelle).

²⁴ Jesús Lopez Pacheco, *Juguetes en la frontera*, Salamanca, Anaya, 1965, p.7 ("con voz de trueno", traduction personnelle).

²⁵ Eva Forest et Felicidad Orquin, *El niño que tenía miedo*, Salamanca, Anaya, 1964, p.16 ("voz de pito", traduction personnelle).

²⁶ « Chillar » peut se traduire par le verbe « crier » (dont l'équivalent est « gritar »), auquel il faut ajouter la dimension aigüe et fortement désagréable du son produit.

²⁷ Jesús, LÓPEZ PACHECO, *Juguetes en la frontera*, op. cit., p.18 ("entra Cándido sigilosamente", traduction personnelle).

²⁸ Concha Fernández-Luna, *Cristobita y el payaso Carablanca*, op. cit., p.72 ("quietos, silenciosos, mustios", traduction personnelle).

- tout comme le fait habituellement la mise en scène, métatexte de l'œuvre dramatique²⁹. Le travail de l'illustrateur se construit au gré d'un certain nombre de choix qui, comme ceux du scénographe et du metteur en scène, font du théâtre « l'art pour lequel la présomption d'intentionnalité est des plus fortes ; la scénographie est construite, le travail du metteur en scène est un choix »³⁰. Dans les ouvrages qui nous intéressent, force est de constater que les illustrateurs ne relayent pas la forte cohérence qui s'établit autour de la figure autoritaire qui traverse les différents textes. Ainsi, certains dessinateurs ont privilégié l'aspect menaçant, d'autres l'aspect burlesque ou comique des personnages incarnant l'autorité au sein des pièces. D'autres ont encore tenté de jouer sur la référentialité de la figure autoritaire à l'univers franquiste, comme José Paredes Jardiel qui a fait le choix de dessiner les carabiniers de *Juguete en la frontera* couverts d'un tricorne³¹ pouvant renvoyer aux gardes civils espagnols, détail ayant attiré l'attention d'un censeur en 1966 et conduit à l'interdiction immédiate de l'œuvre en Espagne. La notion de figure, dans ses continuités et cohérences, ne se retrouve pas dans les illustrations qui font état d'une grande pluralité interprétative. La figure est en quelque sorte prise à son propre jeu : en voulant échapper à toute caractérisation trop formelle, elle est susceptible d'être investie et réinvestie au gré des interprétations.

Seulement, le problème réside ici dans le fait que le « travail collectif » décrit par Alfonso Sastre atteste essentiellement un travail d'écriture dramatique et que les illustrateurs ont été contactés par l'éditeur *a posteriori* sans que cela ne conduise à une création concertée avec les auteurs dramatiques. Se pose ici la question de l'éthique éditoriale. L'émergence de figures se jouerait donc au niveau de la démarche auctoriale, qui trouve sa cohérence et son unité dans l'idée collective d'un groupe de dramaturges³² escamotée par un projet éditorial non concerté. Ce constat, accompagné d'un transfert théorique, fait émerger un problème au moment de questionner le passage de la figure dramatique à la figure théâtrale. Une telle pluralité interprétative de la part des illustrateurs laisse présager une tout aussi grande hétérogénéité de choix dans l'élaboration de possibles mises en scène. Paradoxalement, les illustrations, en même temps qu'elles témoignent d'une libre interprétation de la figure autoritaire, deviennent à leur tour un frein à l'interprétation et à la « construction libre du personnage »³³ par le récepteur et à la possible saisie par le jeune lecteur de toutes les continuités qui se tissent entre les différents

²⁹ Natalia Cañizares, « Patrice Pavis : Metodología del Análisis de la Puesta en escena », in *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n° 47, 1995, p. 12-17.

³⁰ André Helbo, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, Paris, Klincksieck, 2007, p.66.

³¹ Cette indication n'apparaît pas dans les didascalies et les « carabineros », dont l'uniforme n'avait rien à voir avec celui des gardes-civils, n'existaient plus sous le franquisme.

³² Entretien avec Alfonso Sastre, *op. cit.*

³³ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse*, *op. cit.*, p. 85.

textes dramatiques autour de la figure autoritaire. La force évocatrice et l'impact des illustrations et des mises en scène sur le récepteur ont donc le pouvoir « d'annuler » tous les liens intertextuels qui concourent à l'émergence de la figure autoritaire qui semble centrale dans ces pièces. On serait donc face à un échec du passage de la figure dramatique à la figure théâtrale esquissée par les illustrations. Dans le passage du texte à la scène, pour garder toute sa puissance, la figure doit être appréhendée comme telle par le metteur en scène et faire l'objet d'une réflexion sur sa représentation.

LA POLITIQUE DE LA FIGURE ?

Les discours critiques des années 1980 ainsi que le choix de l'illustrateur Paredes Jardiel mentionnés plus haut participent tous deux à une lecture politique de la figure autoritaire. De telles brèches – ouvertes par des récepteurs contemporains de la création des œuvres – invitent à une réflexion autour de « la politique de la figure » telle que l'a définie Xavier Garnier³⁴. Il est vrai que ces œuvres s'insèrent dans un contexte extra-littéraire particulier – l'Espagne des années soixante – où la question de l'autorité fait partie des ces « forces de nature politique qui viennent irriguer le roman par le biais de la figure » qui « [...] se rend disponible pour capter des forces collectives et politiques »³⁵. Dans le champ des études théâtrales, cette réflexion trouve un écho particulièrement évocateur dans ces mots de Jean-Pierre Sarrazac :

[...] le pouvoir du théâtre tient de ce démontage parcimonieux des images et des idoles que le pouvoir politique [...] entendait faire adorer par le peuple afin de mieux assurer sa domination. La simplicité des figures [celles que Sarrazac nomme « personnages page-blanche », marquées par un vide psychologique, historique et idéologique] est la condition même de leur réception active par cette partie déconditionnée du peuple qu'on appelle un public de théâtre. Tout élément de plus serait un élément de trop.³⁶

Seulement, cette interprétation de la figure comme lieu d'investissement de forces nécessairement collectives et politiques peut être nuancée. Dans la mesure où la figure jouit, à la différence du personnage, d'une grande plasticité, sa capacité référentielle, plus floue (notamment en raison de l'indétermination spatio-temporelle, de la vacuité psychologique des personnages et de l'absence de caractérisation idéologique ou historique), restera ouverte à l'interprétation. C'est ce que met en lumière l'adjectif "active" accolé au terme "participation" dans la citation de Sarrazac. Si la construction de la figure est rendue en partie possible dès l'acte

³⁴ Xavier Garnier, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p.157-173.

³⁵ Xavier Garnier, op. cit., p.15.

³⁶ Jean-Pierre Sarrazac, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002, p.220.

auctorial, c'est dans la réception active du spectateur qu'elle trouve sa pleine réalisation. Ainsi, si l'adulte peut évidemment tirer une interprétation *politique* de la figure autoritaire, l'enfant spectateur, quant à lui, à partir du même comparant (la fable), pourra établir des relations avec une réalité différente, plus « enfantine », mais renvoyant de la même façon à la question de l'autorité. Prenons l'exemple du personnage de don Macartón dans *El niño que tenía miedo*. Le critique espagnol Juan Cervera, sans doute influencé par l'identité d'une des auteures du texte³⁷, a décelé dans ce personnage une référence directe au général MacCarthy, tout en regrettant la présence de ce type d'allusions qu'il considère comme inadaptées au théâtre pour enfants. On est en droit d'interroger la pertinence d'une telle analyse. En effet, ce qui fait l'intérêt d'un tel personnage est la pluralité des lectures qu'il suggère. Un adulte peut certes y voir une critique cachée de la répression anti-communiste, mais on peut légitimement penser que l'enfant investira de façon totalement différente cette figure et qu'elle ne restera pas lettre morte, et encore moins annulée par ce clin d'œil politique. Le nom du personnage renvoie directement au matériau « carton », fragile et inconsistant, facile à plier, sonorité que le jeune spectateur saisira sans doute pour nourrir sa propre lecture du personnage autoritaire comme figure postiche dont même le nom souligne une artificialité qui ne demande qu'à être démystifiée et renversée.

La simplicité dont parle Sarrazac renvoie au vide psychologique, historique et même idéologique qui caractérise la figure. C'est cette vacuité qui permettrait au récepteur de manipuler, de construire et déconstruire le personnage en le passant au prisme de sa subjectivité. La figure, dans son rôle structurant pour la fable, n'incarne qu'un processus transposable, une « gestuaire » prise « dans un ordre causal intelligible »³⁸, et jamais un « personnage-signifiant » fixé à un signifié figé et monolithique. L'exemple des différentes interprétations possibles du nom de don Macartón selon le niveau de compréhension du récepteur renvoie au concept de *dual addressee*³⁹ conceptualisé par Maria Nikolaieva et Carol Scott, ou à celui de la poétique du clin d'œil théorisé plus récemment par Nathalie Prince⁴⁰. En effet, l'impossible compréhension de telle ou telle allusion par l'enfant ne doit pas être perçue comme une inadaptation à l'horizon de réception, mais plutôt comme une force dont s'empare pleinement la figure dans le cadre de la littérature pour enfants. Cette force consiste à multiplier les niveaux de lecture, du plus simple au plus subtil, en jouant sur l'ironie, le double-sens et en ouvrant la possibilité à un véritable travail

³⁷ Eva Forest, militante communiste, était connue pour son activisme politique sous le franquisme.

³⁸ Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre, textes réunis par Jean-Loup Rivière*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p.44.

³⁹ Maria Nikolaieva et Carol Scott, *How Picturebooks Work*, New York, Garland Publishing, 2001, p.21-24. Ces deux auteures défendent l'idée qu'il y a des textes ou des images qui, supposant la médiation de l'adulte, s'adressent à lui partiellement ou en totalité.

⁴⁰ Nathalie Prince, *La littérature de jeunesse, op. cit.*, p.146.

d'interprétation⁴¹. Dans le corpus analysé, la plasticité de la figure permet au jeune spectateur d'appréhender l'autorité non pas comme un cas particulier et précis, mais comme un mécanisme général. Dès lors, ces figures lui donnent des clés de lectures qu'il sera libre de transposer ou non à son univers social, car elles offrent un nom et un visage à mettre sur une notion sans doute abstraite pour l'enfant.

En définitive, cette brève analyse a tenté d'apporter des éléments de réponse aux questions « qu'est-ce que la figure a de moins ou de plus que le personnage ? » et « comment passe-t-on de l'une à l'autre ? ». Dans les cinq pièces étudiées, la capacité référentielle de la figure est escamotée, son épaisseur psychologique évidée et, dans le cas de la figure spectrale, sa matérialité concrète absente. Si elle a quelque chose en plus, en revanche, c'est justement une capacité référentielle non figée, floue si l'on veut, une plus grande plasticité, et donc de multiples possibilités d'interprétations selon les récepteurs. Dans le cas précis de la réflexion collective de laquelle est née la collection « Girasol Teatro », la figure jouit de cette capacité non seulement à irradier l'univers dramatique de chaque pièce, mais aussi à se renouveler au-delà des œuvres prises isolément et à s'ériger en élément structurant de la collection dans son ensemble. L'analyse de la construction de la figure conduit à un renversement épistémologique par rapport aux lectures « politiques » qui ont été faites de ces œuvres. En effet, le caractère sous-signifiant des figures autoritaires, à peine décrites dans leur corporéité et leur esprit, leur permet de recevoir les pensées et les valeurs que le récepteur veut bien leur prêter. Dans ce sens, le destin de la figure, davantage que celui du personnage, échappe à l'auteur. On voit donc à quel point une telle construction du « personnage-figure » rend impossible l'univocité du message et la relation surplombante du militant sur un public forcément « à convaincre ». Car le didactisme moral –ou politique– implique des personnages extrêmement lisibles et simples.

Simon Arnaud

(Doctorant – Université Rennes 2 - Cellam)

CORPUS

⁴¹ Nathalie Prince, *ibid.*, p.146.

FERNÁNDEZ-LUNA, Concha, *Cristobicas y el Payaso Carablanca*, Anaya, Salamanca, 1967.
FERRES, Antonio, *El torito negro*, Anaya, Salamanca, 1965.
FOREST, Eva y ORQUIN, Felicidad, *El niño que tenía miedo*, Anaya, Salamanca, 1964.
LOPEZ PACHECO, Jesús, *Juguetes en la frontera*, Anaya, Salamanca, 1965.
LOPEZ SALINAS, Armando, *El pincel mágico*, Anaya, Salamanca, 1965.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre, textes réunis par Jean-Loup Rivière*, Paris, Editions du Seuil, 2002
CAÑIZARES, Natalia, « Patrice Pavis : Metodología del Análisis de la Puesta en escena », in *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n° 47, 1995 , p. 12-17.
CERVERA, Juan, *Historia crítica del teatro infantil*, Madrid, Editorial Nacional, 1982.
FERNÁNDEZ CAMBRIA, Elisa, *Teatro español del siglo veinte para la infancia y la juventud*, Editorial Escuela Española, S.A., 1987.
FRAENKEL, Béatrice, *L'art de très près. Détail et proximité*, Rennes, PUR, 2012.
GARNIER, Xavier, *L'éclat de la figure. Etude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, P.I.E.- Peter Lang, 2001.
HELBO, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant*, Paris, Klincksieck, 2007.
ISER, Wolfgang, *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Paris, Mardaga, 1997.
NIKOLAIEVA, Maria et SCOTT, Carol, *How Picturebooks Work*, New York, Garland Publishing, 2001.
PRINCE, Nathalie, *La littérature de jeunesse*, Paris, Armand Colin, 2010.
SARRAZAC, Jean-Pierre, *La parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002.
SERMON, Julie, *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude)*, thèse soutenue en 2004, sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert.

Pour citer cet article : Simon Arnaud, « Construction, rôles et enjeux de la figure autoritaire dans le théâtre pour enfants espagnol des années 1960 », *Revue Ad hoc*, n°4, « La Figure », publié le 01/03/16 [en ligne], URL : <http://www.cellam.fr/?p=5577&g=22>