

## Jeux et enjeux du théâtre pour enfants

André Maréchal

Numéro 24, hiver 1981–1982

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40217ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Maréchal, A. (1981). Jeux et enjeux du théâtre pour enfants. *Lettres québécoises*, (24), 84–86.

# Jeux et enjeux du théâtre pour enfants

Par la collection Jeunes Publics des Éditions Québec-Amérique, le Québec est en train de se doter d'un répertoire théâtral pour enfants des plus vivants, des plus pertinents. Dirigée par Hélène Beauchamp, cette collection ne présente pas seulement les textes comme tels mais aussi des cahiers d'exploration qui aident à les situer dans leur contexte de production et d'animation.

S'il est vrai qu'un tel type de publication semble au premier abord intéresser davantage les gens de théâtre, il faudrait souffrir d'indifférence chronique pour ne pas être attiré par la saveur de certains des textes présentés. Il faudrait aussi se désintéresser complètement d'un défi lancé à chaque adulte : comment entrer en contact avec les enfants ? Comment questionner ses rapports à l'enfance ? Pour ce faire, le théâtre apparaît comme un moyen percutant pour susciter une réflexion rigoureuse, sans faire disparaître pour autant l'atmosphère ludique à travers laquelle l'enfant saisit le monde.

Parmi les huit textes publiés jusqu'à maintenant, la pièce de Marie-Francine Hébert, *Cé tellement « cute » des enfants*, marque une rupture nette avec le théâtre pour enfants du type exemplaire et moralisateur. D'entrée en jeu, les comédiens se livrent à une parodie de l'atmosphère louvoyante dans laquelle se déroulent (se déroulaient ?) de nombreux spectacles pour enfants. Suivent treize tableaux où les relations entre les parents et les enfants, et celles entre les enfants eux-mêmes rebondissent dans une succession de conflits (menaces, bravades, chicanes...) qui s'enchaînent dans les creux et l'ennui d'une journée de congé, en ville.

Dans un style concis et familier, Marie-Francine Hébert met en cause la vie quotidienne des enfants aujourd'hui. Les jeux sont lancés, mis en échec, interrompus par les interventions des adultes : « Va jouer dehors ! Va jouer ailleurs ! » et par les défis posés par les enfants : « Aie, i-a-tu quelqu'un qui est capable de faire ça ? », « Prouve-lé donc pour voir ». L'accessibilité du texte est désarmante ce qui contribue à mieux faire ressortir le mécanisme répétitif des conflits qui, la plupart du temps, sont laissés en suspens.

Un théâtre qui dérange et qui a pour objet de s'ouvrir sur une discussion après la représentation<sup>1</sup>. À partir d'un constat ancré dans la réalité, il ne s'agit pas de donner l'impression de tout résoudre, mais bien plutôt de mettre en doute les rapports de force dissimulés dans le quotidien. Comme l'auteur l'écrit elle-même : « Si ça pouvait inciter les enfants à ne pas arrêter de dire « non » au monde, ce serait déjà quelque chose ».

S'il est évident que les enfants s'y reconnaissent (tout comme les adultes d'ailleurs) et que les situations exposées offrent des mordées de texte efficaces, le traitement théâtral (atmosphère de jeu et de dessin animé) devient très important afin de pouvoir en arriver à un regard critique, à une perception ouverte. À ce titre les illustrations de Tibo contribuent à casser la lecture de ce texte aux allures simples et convaincantes, ce texte qui prend le risque de présenter l'enfance comme un monde ouvert aux contradictions.

Avec *Une lune entre deux maisons*, le théâtre redevient douceur et fantaisie. La rencontre de deux personnages, Plume et Taciturne, fait l'objet de cette courte pièce qui s'adresse aux toutpetits (les trois ou cinq ans) ; la peur devient rapidement le prétexte qui permet de créer des liens, de déclencher une amitié.

On pourrait croire qu'on revient au théâtre du bon exemple, mais ce serait omettre que c'est l'entrée en relation qui est valorisée et non pas une quelconque attitude moralisante à adopter à l'intérieur d'une relation. L'entraide en ce sens devient un thème subtil à présenter théâtralement, et l'option adoptée ici est d'autant plus intéressante qu'elle demeure en relation étroite avec les préoccupations des jeunes enfants. Le plus grand mérite de cette pièce est de ne pas utiliser la peur pour la peur, mais bien plutôt d'en faire ressortir ses dimensions intrigantes et même amusantes.

Parsemée de musique, de chansons et de comptines, ce texte de Suzanne Lebeau touche au cœur du langage de l'enfance ; ce langage nous est présenté en tant que jeux sur les sonorités et les rythmes, d'où un effet poétique et une impression de chaleur.

Les nombreuses indications scéniques rendent compte de la dimension non verbale de ce spectacle où l'ambiance musicale et le mouvement des personnages contribuent à créer un jeu franc de complicité entre les comédiennes et les enfants.

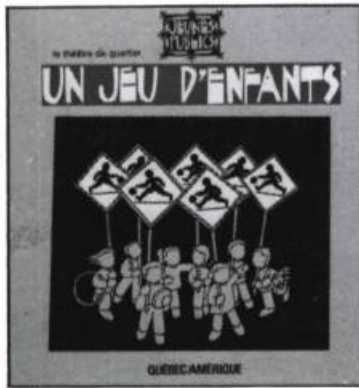
À la lumière de ce qui précède, on pourrait croire que le théâtre pour enfants actuel s'oriente essentiellement vers une prise de conscience des réalités de l'enfance, mais en y regardant de plus près, on observe en fait deux tendances : l'une dont l'accent porte sur un emploi pédagogique du théâtre et l'autre, sur l'utilisation du théâtre comme outil d'affirmation et de revendication. Loin de s'exclure, ces deux courants témoignent plutôt du dynamisme et de l'impact du théâtre pour enfants.

### — le théâtre sous une optique pédagogique

Dans *La Couleur chante un pays*, l'intention pédagogique est claire : raconter l'histoire de la peinture québécoise. Écrite par quatre auteurs (Diane Bouchard, Suzanne Lebeau, Raymond Plante, Michèle Poirier), cette pièce met en scène vingt-quatre personnages : des personnages tirés d'œuvres de peintres québécois, des peintres, les trois personnages du musée (la conservatrice, le restaurateur, le guide de nuit) et le Monstre de la Grande Noirceur<sup>2</sup>. L'action se passe entre les heures de fermeture et d'ouverture du musée ; les rencontres des personnages servent de prétexte à l'exposé des différentes influences et caractéristiques qui ont marqué l'évolution de la peinture au Québec. Ici encore, la musique et les chansons ponctuent le déroulement et permettent un découpage précis entre les différentes époques.

Au point de vue dramaturgique, le texte est de facture plutôt traditionnelle. Les nombreuses entrées et sorties des personnages sont soulignées avec insistance et cela n'est pas sans créer un effet de lourdeur et de répétition. L'accessibilité du texte est discutable à plusieurs endroits, même pour un public averti ; par contre, la présentation synthétique des tendances observées en peinture est faite avec rigueur tout en laissant une bonne place au jeu théâtral. Et même si la perspective





historique possède toujours un côté fascinant et stimulant, il faut éviter de lui donner une allure magistrale . . .

Sans doute est-ce à cause de son appel simple à l'invention et du grand nombre de pistes données pour y parvenir que le Théâtre de l'Oeil réussit avec *Regarde pour voir* à créer un spectacle dont la portée pédagogique est indéniable. Là encore, l'objectif de départ est clairement identifié : « développer le goût de la marionnette comme forme d'expression, offrir le recyclage comme ressource et proposer une approche qui respecte la progression dans un travail d'expression » (p. 137).

Les deux personnages centraux, Lise et Jocelyn, adolescents à la recherche d'une activité à proposer pour une fête de quartier, décident d'arrêter leur choix sur un spectacle de marionnettes.

Après un saut à la bibliothèque et une présentation, sous forme de diaporama, des différents genres de marionnettes, on assiste à la création et à la préparation de quatre séquences où, successivement, les marionnettes à tiges, les objets animés, les marionnettes à fils et les ombres chinoises sont exploitées à travers de courtes situations dramatisées où la simplicité et l'originalité laissent transparaître le pouvoir évocateur des objets. Passant de la fantaisie au réalisme, on assiste à une découverte graduelle de la richesse d'utilisation de la marionnette comme outil d'expression et de représentation.

Porté par un texte précis et succinct, le processus de création présent tout au long de la pièce présente la marionnette comme un outil accessible à tous. Pour l'enfant, l'impact d'un tel spectacle est d'autant plus grand qu'il peut chercher et reconnaître de quelle façon c'est fait ; pour les plus vieux, la découverte est d'autant plus valable car elle semble ne pas comporter de limite. Construite dans une intention pédagogique au départ, une pièce pour enfants et/ou adolescents devrait donner le goût de poursuivre la recherche amorcée ; ce coup-ci, on a vraiment envie de regarder plus loin du côté des marionnettes.

Parler aux enfants et aux adolescents de peinture et de marionnettes en ayant soin d'y introduire des situations qui permettent aux comédiens de prendre position contre les attitudes sexistes et les comportements figés d'adultes, c'est déjà une

démarche très louable. Mais qu'en est-il lorsque le théâtre aborde un sujet tel que la sexualité ?

*Les Enfants n'ont pas de sexe ?* créé en 1979, à l'occasion d'un symposium sur l'Enfance et la sexualité par le Théâtre de Carton<sup>3</sup> allie à la fois une information claire et une approche théâtrale placée sous le signe du plaisir<sup>4</sup>.

L'écriture est marquée par un équilibre judicieux entre le ludique et le sérieux. Le texte est construit à partir du rapport ignorance/connaissance. Au début, on assiste à l'identification de la nervosité et du malaise qui existe, face à la sexualité : métaphores, allusions, bravades, fous rires . . . Une fois reconnues et désamorçées, la honte et la peur entourant les « plaisirs d'amour » font place à une interrogation plus consciente :

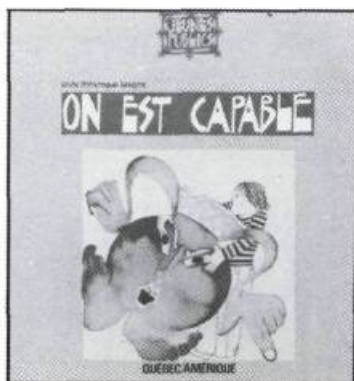
*« J'ai tellement honte  
quand par hasard j'me sens trop bien  
pourtant j'ai des plaisirs comme les tiens  
Pourquoi ai-je tellement honte ? »* (p. 70)

Suite à ce texte chanté, on passe à la « fête de la connaissance » où la découverte des fonctions génitales, de la procréation et de la naissance sont abordées avec le naturel et la spontanéité douce qui caractérisent le travail du Théâtre de Carton. La pièce se termine par une scène intitulée : Pourquoi ne parlez-vous jamais de sexualité avec nous chers parents ? Le ton caricatural de cette séquence présentée sous forme de « séance » d'enfants a pour objet de briser la glace entre les parents et les enfants face à une discussion sur la sexualité ; théâtralement très drôle, cette scène assure une bonne transition pour un échange après spectacle. Comme quoi l'acquisition d'informations ne s'avère pertinente que si elle s'inscrit dans un changement d'attitude dans les rapports de communication parents/enfants.

Les choix pédagogiques qui s'offrent aux auteurs et aux troupes pour enfants et adolescents sont multiples ; il faut être conscient de leurs implications. Le Théâtre de Carton introduit son spectacle en tant qu'« outil pédagogique, outil de rencontre, outil de plaisir » (p. 11). La théâtralisation n'est pas au service d'un quelconque contenu à passer à tout prix ; le plaisir théâtral est à la source même de l'accès à la connaissance. On retrouve la même attitude dans *Regarde pour voir* du Théâtre de l'Oeil et, à un degré plus nuancé, dans *La Couleur chante un pays*.

On a souvent l'impression que de vouloir mettre en relation théâtre et pédagogie entraîne nécessairement la disparition de l'un ou de l'autre ; les exemples dont on vient de rendre compte démontrent plutôt la nécessité d'établir pour un jeune public la relation avec le plaisir et l'apprentissage. Ce plaisir d'ordre esthétique et « humain » ; pour reprendre le vocabulaire employé par le Théâtre de Carton, doit avant tout assurer à l'enfant la possibilité de développer un regard critique ; en ce sens le théâtre à caractère pédagogique devient un théâtre d'affirmation.





— un théâtre d'affirmation et de revendication

C'est la reconnaissance des enfants comme personnages moteurs des pièces qui leur sont destinées qui est à la base d'un théâtre d'affirmation et de revendication pour les jeunes. À ce titre, le texte de Lückner et Ludwig, *Faut pas se laisser faire*, adapté par Odette Gagnon, est un modèle du genre. Tout au long de cette pièce un couple d'enfants, Claire et Roger, font évoluer les différentes situations auxquelles ils sont confrontés : une menace de déménagement, le mariage de leur mère, leur nouvelle vie familiale, leur escapade et les solutions qu'ils proposent au retour... Comme l'écrit Hélène Beauchamp ce sont eux qui, en définitive, « suscitent et organisent de nouveaux rapports entre les membres de leur famille »<sup>5</sup>.

Cette reconnaissance ne se limite plus à un droit de parole ; elle s'étend à une prise en considération réelle des désirs et des idées émises par les enfants. Le discours adulte n'est plus maître et c'est à ce moment-là que les rapports d'autorité peuvent être secoués, non pas pour être renversés, mais plutôt pour être déjoués par une dynamique relationnelle bien vivante. Concrètement, cela se traduit par un texte aux accents francs et directs d'enfants qui n'ont pas la langue dans leurs poches et qui refusent de se faire clouer le bec.

Une autre des qualités de cette pièce est de montrer de façon tout à fait vraisemblable la prise de conscience par les enfants des liens qui existent entre les rapports d'autorité dans le milieu de travail du père et ceux qui s'installent à la maison. Tout cela est proposé dans une intégration dramatique cohérente où les chansons occupent encore une fonction dramaturgique déterminante.

Dans le même courant d'idées, *Un Jeu d'enfants* du Théâtre de Quartier et *On est capable* de Louis-Dominique Lavigne tentent de poursuivre la prise en charge pour l'enfant de ses réalités. La pièce du Théâtre de Quartier possède un ton nettement revendicateur (« on veut de la place pour jouer (...) pour apprendre, pour vivre » (p. 107) ; cette réclamation est d'ailleurs présente de façon constante dans de nombreux textes de théâtre pour enfants. Cette fois-ci, elle se concrétise

par une demande d'utilisation de la cour d'école qui, en dehors des heures de classe, est normalement transformée en terrain de stationnement. Même si on peut relever certaines facilités au niveau du texte dans l'argumentation proposée pour obtenir la transformation du stationnement en terrain de jeu, la pièce demeure valable dans son ensemble.

Dans *On est capable*, la démarche de Louis-Dominique Lavigne est davantage intéressante. En effet, tout en maintenant pour les personnages-enfants un ton d'affirmation, il réintroduit la fantaisie sous forme de personnages-objets (lit, lampé, piano, chaise...) qui jouent un rôle actif dans la représentation. La confrontation au monde des adultes se fait par objets interposés. Objets permis ou interdits ; il ne s'agit plus comme dans *Cé tellement «cute»*... d'y voir la source des conflits mais plutôt d'entrer en jeu directement avec l'objet-personnage et de tenter de trouver une solution. Ce procédé permet à l'auteur de faire imaginer par les personnages-enfants l'évolution de la vie d'un enfant, de sa naissance jusqu'à l'âge de cinq ans. Il en résulte une succession de scènes où l'enfant acquiert graduellement son autonomie. La présence du père et de la mère intervient seulement à la fin, comme une sorte d'écho positif qui veut appuyer le cheminement des enfants. En terme de construction dramatique, ce texte laisse une impression palpable de légèreté.

En somme le choix des textes publiés jusqu'à maintenant dans cette collection est à la fois rigoureux et varié. La déception la plus grande est l'inégalité de qualité en ce qui a trait aux divers cahiers d'exploration ; on sent parfois une précipitation dans l'accumulation des informations et des textes de soutien. Peut-être qu'un cadre de référence général permettrait de donner encore plus de valeur à ces cahiers tout en permettant aux lecteurs de s'y retrouver plus facilement. Sauf une exception en ce qui concerne *Un Jeu d'enfants* où le choix des photos pour illustrer le texte est parfois vraiment inadéquat, l'ensemble de la présentation matérielle des bouquins est attrayante et de grande qualité.

L'enfant a maintenant son théâtre. L'adulte ne devrait pas en faire fi, loin de là !

André Maréchal

Marie-Francine Hébert, *Cé tellement «cute» des enfants*, Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1980, 136 pages.

Suzanne Lebeau, *Une Lune entre deux maisons*, Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1980, 103 pages.

Diane Bouchard, Raymond Plante, Suzanne Lebeau, Michèle Poirier, *La Couleur chante un pays*, Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1981, 192 pages.

Le Théâtre de l'Oeil, *Regarde pour voir*, Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1981, 147 pages.

Le Théâtre de Carton, *Les Enfants n'ont pas de sexe ?* Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1981, 227 pages.

Reiner Lückner et Volker Ludwig, adapté par Odette Gagnon, *Faut pas se laisser faire*, Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1981, 177 pages.

Le Théâtre de Quartier, *Un Jeu d'enfants*, Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1980, 134 pages.

Louis-Dominique Lavigne, *On est capable*, Montréal, « Jeunes Publics », Éditions Québec-Amérique, 1981, 166 pages.

1. Voir à ce sujet l'entrevue réalisée par Lorraine Hébert, entrevue qui fait l'objet d'exploration accompagnant le texte.
2. Dans la production du Théâtre de l'Avant-Pays, les marionnettistes jouent les trois personnages du musée et chaussent un masque pour les six peintres. Pour les quinze autres personnages, ils manipulent des marionnettes de différents genres.
3. Il s'agit d'une adaptation de la version de Jack Ziper, *Sex is not for kids* du texte original, *Darüber Stricht Man Nicht* du collectif allemand Rote Grütze.
4. Plaisir qui se poursuit à la lecture agrémentée d'illustrations (Tibo) et d'un cahier d'exploration intéressant et complet.
5. Dans le cahier d'exploration accompagnant le texte, p. 165.