

Lurelu

La seule revue québécoise exclusivement consacrée à la littérature pour la jeunesse



Le théâtre pour les tout-petits Point de vue de Suzanne Lebeau, dramaturge

Jasmine Dubé

Volume 10, numéro 3, hiver 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/12711ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Lurelu

ISSN

0705-6567 (imprimé)

1923-2330 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubé, J. (1988). Le théâtre pour les tout-petits : point de vue de Suzanne Lebeau, dramaturge. *Lurelu*, 10(3), 28-32.



Le théâtre pour les tout-petits

Connaissez-vous Suzanne Lebeau? Attendez que je vous la présente. C'est une belle femme aux longs cheveux noirs et aux yeux sombres, la voix grave, posée, le sourire franc et... la plume alerte. Cofondatrice du théâtre Le Carrousel en 1975, elle est l'auteure maison de cette compagnie de théâtre pour la jeunesse. Elle a participé à toutes les créations de la troupe à titre d'auteure ou, simultanément, d'auteure et de comédienne. Elle a également animé de nombreux ateliers de jeu dramatique, de marionnettes et d'expression corporelle. Elle a été chargée de cours à l'Université du Québec à Montréal au module d'Études théâtrales.

Son œuvre? Remarquable. Suzanne Lebeau est l'auteure de *Ti-Jean voudrait bien s'marier mais...* (1975) texte publié aux Éditions Leméac, *Le jardin qui s'anime* (1976), *La chanson improvisée* (1976), *Chut! Chut! Pas si fort* (1977), *Petite ville deviendra grande* (1978), *Une lune entre deux maisons* (1980) publié aux Éditions Québec/Amérique, collection «Jeunes Publics»; *Les Petits Pouvoirs* (1982) publié aux Éditions Leméac. *La Marelle* (1984) également publié aux Éditions Leméac. Toutes ces pièces ont été créées par le théâtre Le Carrousel.

Suzanne Lebeau a également écrit *La couleur chante un pays* (1981) en collaboration avec Diane Bouchard, Raymond Plante et Michèle Poirier. Cette pièce est publiée aux Éditions Québec/Amérique (1981) et a été créée par le Théâtre de l'Avant-Pays.

En 1983, elle écrit *De l'autre côté de la toile*, créée par le Théâtre des Confettis.

Et tout dernièrement, elle a fait l'adaptation théâtrale de *Gil* tiré du roman de Howard Buten *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*, traduit par Jean-Pierre Carasso. Cette pièce est jouée par le théâtre Le Carrousel.

On pourrait dire de Suzanne Lebeau qu'elle est la pionnière du théâtre pour les tout-petits au Québec. En effet, c'est elle, la première, qui a eu l'audace d'aborder l'inconnu, sans modèle, sans tambour ni trompette, ni trompe-l'œil.

L'idée lui en est venue en 1979 avec les membres du Carrousel, après avoir constaté que les spectacles présentés en salle, donc en dehors du milieu scolaire, rejoignaient en grande partie une clientèle très jeune dont l'âge se situait entre 3 et 5 ans. Et pourtant, les spectacles ne s'adressaient pas à ce groupe d'âge spécifique.

C'est alors que l'aventure commence. Après plusieurs observations, après de nombreux ateliers avec des enfants, moult discussions et lectures, Suzanne Lebeau attaque son premier texte destiné aux tout-petits: *Une lune entre deux maisons*. Un succès fou. Une révolution. Une révélation. La preuve? *Une lune entre deux maisons*, créée en 1980, est encore jouée sept ans plus tard!!! La pièce a été traduite en anglais, en espagnol et en catalan!... Sa deuxième pièce pour tout-petits *La Marelle* remporte aussi un succès fulgurant.

Il est souvent difficile d'expliquer pourquoi on fait du théâtre pour enfants... mais de faire comprendre pourquoi on fait du théâtre spécifiquement pour les tout-petits l'est encore plus! Avant de rencontrer Suzanne Lebeau, j'avais dressé une liste de questions concernant le théâtre pour tout-petits: Pourquoi? Comment naît un spectacle pour tout-petits? Quelles sont les difficultés qu'on rencontre? etc. Et c'est alors que Suzanne Lebeau m'a remis le texte d'une conférence qu'elle a donnée à Vancouver en mai 1987, à l'occasion de l'International Symposium of Arts Programming for Young Audiences... Clair. Limpide. J'ai trouvé des réponses à mes questions et j'ai décidé de laisser parler l'auteure en vous livrant une partie du texte de Suzanne Lebeau.



photo: Robert Etcheverry

Question de point de vue

La réflexion sur mon écriture pour enfants depuis 10 ans et principalement sur les textes que j'ai écrits en pensant aux plus petits m'amène à dire qu'écrire pour enfant est davantage **une façon de regarder le monde que la nécessité d'en inventer un**, différent et merveilleux, plus gai, plus coloré, plus souriant.

J'en donnerai comme exemple, l'histoire de cet enfant qui gardait comme seul souvenir d'une année passée en Europe l'image des poignées de portes qui lui arrivaient en plein à la hauteur des yeux.

Le souvenir des adultes qui l'accompagnaient était sûrement tout autre... Et pourtant, ils ont vécu ensemble dans les mêmes pays au même moment.

Il n'y a pas plusieurs réalités «différentes» pour les «différents» groupes d'âge: les tout-petits, les enfants de l'élémentaire, les adolescents... Ces groupes que nous avons définis comme éléments de référence, comme point de départ pour notre travail de création. Il n'y a pas non plus de société distincte qui mettrait les enfants à l'abri de certaines émotions, et des grands mouvements de la vie...

Il n'y a pas d'univers spécifique, de bulle protectrice, dans laquelle les enfants vivent à l'écart, en retrait, à l'abri de la vraie vie, celle que nous vivons nous les adultes...

Si les parents se séparent, les enfants aussi se séparent et leur chagrin est aussi vrai, aussi grand, leur angoisse, aussi forte. Peut-être même davantage, parce qu'ils subissent des heurts, des changements, des pressions qu'ils n'ont pas voulu, qu'ils n'ont pas prévus et face auxquels ils sont tout à fait impuissants.

La maladie et la mort les rejoignant, ils aiment, ils se jalouent et ils se détestent, ils souffrent de l'injustice et de la faim dans le monde, ils ont peur de la souffrance et de la guerre tout comme les adultes qui les ont précédés. Il n'y a que le point de vue qui change.

QUAND JE PENSE QUE J'ÉCRIS POUR ENFANTS, JE NE VEUX PAS RECRÉER LE MONDE, MAIS SEULEMENT ADOPTER UN POINT DE VUE.

Parlons du quoi dire

Puisque cette dialectique est inévitablement présente dans toute forme de réflexion sur l'art et surtout sur le théâtre dont la complexité est si proche de la vie.

Il est illusoire d'essayer d'éviter cette question quand on choisit de s'adresser à des publics d'enfants. Et ce pour plusieurs raisons dont la première et la plus importante est sûrement la conscience, la bonne conscience ou la mauvaise conscience des créateurs, d'être des adultes placés dans une situation privilégiée de dire quelque chose à des enfants.

Les nombreux intervenants (acheteurs, diffuseurs, parents, pédagogues, etc.) qui s'interposent entre la création et le public compliquent encore la situation et nous forcent comme créateurs à prendre parti dans le débat historique sur l'enfance et l'enfant.

AU NOM DE... mais toujours selon leur propre vision du monde, les adultes revendiquent le drapeau de l'innocence ou de la vérité en les opposant comme deux extrêmes inconciliables.

Rester conscients des pièges de l'auto-censure

D'un côté de la corde il y a cette volonté de protéger l'enfance et les enfants de la «dure réalité de la vie» en choisissant de bâtir un univers parallèle plus joyeux et sécurisant.

Le vocabulaire à la fois très limité et très spécialisé dont ON se sert pour décrire le théâtre pour enfants est éloquent. Je donne quelques titres de critiques tirés d'une seule page de bibliographie du livre d'Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*.

«Une fête et un régal pour l'œil.»

«Mais c'est tout simplement merveilleux.»

«Une féerie sur scène pour grands et pour petits.»

«Friponneau et Pinocchio font les délices des petits.»

Et je vous fais grâce des «ingénieux, amusant, drôle, surprenant, des rebondissements inattendus, des personnages gentils, mignons, pleins de vie, des jolis décors et des costumes colorés...»

L'écriture devient alors un exercice de **censure**, de simplification, de réduction, dont la marge de manœuvre est très mince et qui dessine dans l'espace et dans le temps une imitation plus colorée, peut-être, mais en deux dimensions, du monde dans lequel nous vivons tous, enfants et adultes.

Les créateurs qui choisissent cette voie dénaturent une des premières fonctions de l'écriture théâtrale: l'expression d'une vision du monde personnelle et originale, en acceptant de tronquer leur vision de la réalité contre une invention artificielle.

Il devient de plus en plus urgent, à la mesure de notre confiance en nous-même comme créateurs et à la mesure de la confiance que nous accordons à l'enfant, de réagir à cette auto-censure omniprésente dans les plus petits détails qui ne sont jamais innocents quand il est question de théâtre pour enfants.

Comme exemple de cette auto-censure qui donne un poids démesuré à des détails à première vue insignifiants, je pose une question **BANALE** qui pourrait tout de même soulever un débat passionné: est-il moral ou tout simplement acceptable de présenter aux enfants un personnage qui fume? La question est ridicule? Peut-être, mais depuis 15 ans, je vois près de 50 spectacles pour enfants par an, de toutes les tendances, à travers des modes et des changements majeurs, et je n'ai encore jamais vu un seul personnage s'allumer une cigarette, pas même dans les situations les plus réalistes, alors que dans la vie... le geste se répète tous les jours et combien de fois par jour.

Chaque créateur doit se poser la question du degré de désinfection et d'asepsie de l'univers dans lequel il fait évoluer ses personnages.

Rester conscient du point de vue adopté

De l'autre côté, le mouvement de bascule peut nous entraîner dans l'excès contraire et le créateur qui s'isole volontairement et consciencieusement dans la tour d'ivoire de ses préoccupations au nom de la liberté de création peut rapidement oublier qu'écrire du théâtre (pour enfants ou pour adultes), c'est d'abord et avant tout se mettre dans une situation de communication.

Il faut rejoindre les enfants et les toucher dans leur manière d'appréhender le monde, en évitant la tentation du

propos paternaliste, déguisé ou pas, qui se sert du théâtre comme d'une tribune pour informer, enseigner, renseigner, aviser, déclarer et convaincre.

Il faut absolument, la qualité, la vitalité et la vérité du théâtre en dépendent, lutter contre le réflexe de regarder vers le bas quand on s'adresse à un public d'enfants. Bien au contraire, il faut prendre le temps de s'agenouiller et de regarder avec les enfants tout autour, vers le haut, vers le monde: **adopter le point de vue des enfants.**

On peut donc et on doit donc proposer aux enfants de tous les âges, l'échantillonnage le plus vaste et le plus varié de problématiques, de sentiments, de manières de vivre, de façons de concevoir, d'élaborer et d'entretenir les relations humaines. Il n'y a pas de sujets tabous... à la condition de ne pas perdre le point de vue qu'on se fixe au départ.

Bien fixer son point de vue

Comment se focaliser sur le monde des tout-petits et créer un univers cohérent, sensible pour un enfant de 4 à 5 ans sans faire de compromis dégradants?

À travers toutes ces questions qui ne cessent d'agiter leur points d'interrogation, j'ai acquis une certitude: le meilleur moyen d'ajuster son point de vue est d'être à l'écoute des enfants qu'on veut rejoindre.

Je suis venue à l'écriture pour les tout-petits, en côtoyant tous les jours des enfants de cet âge, comme mère d'un garçon de 3 ans, comme animatrice dans des ateliers de création libre pour des enfants de 4 et 5 ans et dans les salles de théâtre où je les retrouvais, public ennuyé parfois par des spectacles qui ne les concernaient pas toujours.

Avant de commencer à écrire, je me suis mise à observer leurs réactions aux différents stimuli visuels et sonores qui leur étaient présentés. J'ai essayé de comprendre comment ils recevaient et s'appropriaient l'histoire, le conte. J'ai

observé le rythme de leur écoute, les chutes d'intérêt, les relations avec les personnages et les manifestations directes et immédiates de leur intérêt ou de leur manque d'intérêt.

Les textes

Je vais donc essayer de voir avec vous comment la perception que je me suis faite des tout-petits a influencé le texte et le spectacle d'*Une lune entre deux maisons* et celui qui a suivi: *La Marelle*.

L'apprentissage de la socialisation m'a sûrement frappée comme un élément majeur du développement des enfants de 3 à 5 ans puisqu'il est devenu la matière, le propos, l'histoire du texte *Une lune entre deux maisons* qui raconte la naissance d'une amitié entre deux personnages Plume et Taciturne.

Les stimuli visuels

L'histoire de la rencontre entre Plume et Taciturne s'est structurée sur des objets ou des images que l'enfant peut facilement reconnaître et qui lui parlent. Les dessins d'enfants m'ont beaucoup aidée à saisir la vision du monde des tout-petits. Le corps humain (le bonhomme) et la maison sont au centre de toutes les perceptions et de toutes les préoccupations... Et peu à peu, on voit apparaître le soleil, la lune, des fleurs, des oiseaux, des arbres... Le monde s'élargit.

Chaque objet est à la fois un signe et un symbole. Un signe parce qu'il représente une réalité que l'enfant peut facilement interpréter. Par exemple, le soleil qui brille dans le ciel nous dit qu'il fait beau. Ces signes permettent à l'enfant de se situer dans le temps et dans l'espace, ce qu'il commence tout juste à faire dans la vie.



Le Carrousel

Symbole aussi parce que chacun de ces éléments participe étroitement à l'univers imaginaire et émotif de l'enfant. La lune dans le ciel lui rappelle sa peur; la maison, son bien-être et sa sécurité.

Cinq ans plus tard, le texte de *La Marelle* s'est articulé lui aussi sur des objets dont la fonction est tout aussi importante: les objets cette fois-ci n'ont pas été choisis comme points de repère pour situer les personnages et les enfants dans le temps, dans l'espace et dans leurs émotions, mais pour leur pouvoir d'évocation.

La Marelle dessine en chassé-croisé deux histoires d'une même journée passée entre un petit enfant malade et sa grand-mère. Chacun des moments est rappelé par un objet ou un son qui a marqué ce moment. Chaque partie du récit prend appui sur cet objet qui surgit au détour d'un jeu, d'un déplacement ou d'une manipulation au départ sans importance.

J'ai donc donné une place très importante aux stimuli visuels qui dans *Une lune entre deux maisons* replacent l'histoire dans son déroulement et dans *La Marelle* découpent l'histoire au gré de la fantaisie de chacun des personnages.

Les stimuli sonores

Les stimuli sonores sont également très présents dans l'écriture même. Taciturne, un des personnages d'*Une lune entre deux maisons*, se définit à travers sa musique. Il n'aime pas parler, c'est lui qui le dit, mais il habite merveilleusement bien son silence et sa solitude en explorant le monde de la musique et des sons. La nuit qui permettra à Plume et Taciturne une véritable rencontre est effrayante par sa noirceur peut-être, par les présences qu'on imagine sans pouvoir les désigner, mais surtout par tous ces bruits indéfinissables qui tissent l'angoisse: c'est la peur du même son qui jette Plume et Taciturne dans les bras l'un de l'autre et scelle leur amitié.

J'ai senti le même besoin de préciser les univers sonores en écrivant *La Marelle*. Les deux personnages, le petit garçon et sa grand-mère, évoluent dans des univers parallèles qui se définissent entre autres par la musique, deux sons très différents qui établissent clairement les moments où la grand-mère amène son petit-fils dans son histoire ou, au contraire, les moments où le petit garçon attire à lui sa grand-maman.

L'espace

Les lignes de force de l'écriture pour les petits semblent donc se dessiner principalement dans une utilisation très précise de toutes les composantes de la théâtralité. Ce qui m'amène à parler d'un élément qui a été déterminant dans la relation que nous avons voulu établir avec ce public: l'espace.

Le texte d'*Une lune entre deux maisons*, tout comme celui de *La Marelle*, a été écrit pour les tout petits groupes d'enfants.

Le caractère intimiste du propos, qui dans aucun cas ne peut s'appuyer sur une projection vocale éminemment théâtrale, la dynamique des deux personnages (dans les deux cas) et la relation que les comédiens établissent avec les enfants dès l'entrée témoignent d'un souci d'une échelle qui soit humaine pour ces petits.

Il ne faut jamais perdre de vue que pour beaucoup de ces petits, c'est la première expérience de théâtre, qu'ils sont encore très vulnérables à l'angoisse du premier contact et perméables à l'effet d'entraînement: si un petit se met à pleurer, il n'aura aucune peine à convaincre les autres de la réalité et de l'imminence du danger.

Toujours dans le but de créer ce rapport d'intimité physique qui nous semblait essentiel aux projets de spectacle que nous poursuivions qu'au public auquel nous nous adressions, nous avons défini un deuxième paramètre à l'organisation de l'espace: la proximité de l'aire de jeu et du public placés sur un même niveau.

La structure du texte

Cette intimité que nous avons définie comme condition essentielle au spectacle pour les petits n'est pas venue de l'extérieur. Les structures mêmes de ces deux textes, dans les rapports qu'ils voulaient établir avec le public, portaient ces exigences.

Une lune entre deux maisons est bâti sur le retour en arrière. Plume et Taciturne revivent, devant les enfants, une situation qui s'est passée «hier». Cette formule nous donnait toute la latitude que nous souhaitions pour un public de tout-petits que nous abordions pour la première fois, c'est-à-dire l'assurance de pouvoir jouer le spectacle, de raconter l'histoire tout en restant attentifs à des questions ou des interventions majeures de la part des enfants.

La question est très importante à cet âge et l'enfant a souvent besoin d'une réponse immédiate. Pour le plaisir des enfants et peut-être pour nous rassurer dans cette entreprise qui ne nous semblait pas sans risque, nous avons senti le besoin de nous donner ce filet de sécurité.

Le retour en arrière s'est avéré très précieux. Il permettait aux comédiennes d'accueillir les enfants, de leur parler directement, donc de les rassurer et de les mettre à l'aise. Il permettait aussi de les lier dès les premières minutes à l'action théâtrale en confirmant l'importance de leur rôle de public. Et il permettait de soutenir cette ouverture durant tout le spectacle, sans que le déroulement de l'action en souffre, sans créer l'impression douloureuse de faire un accrochage dans le spectacle en répondant à des interventions des enfants.

À n'importe quel moment du spectacle, l'un ou l'autre des personnages pouvait interrompre l'action pour rappeler aux enfants qu'aujourd'hui il sait, qu'il n'a pas peur mais qu'hier... il ne le savait pas. Cette structure était idéale pour une première démarche.

La Marelle, face à un public de petits, prend des risques: elle se présente comme un moment de théâtre clos qui sollicite l'écoute attentive sans encourager le petit à manifester ouvertement, dans les limites du spectacle. C'est à ça que nous a amenés l'évolution du spectacle *Une lune entre deux maisons*.

Le pari a été lancé et gagné. Les enfants de 3 à 5 ans sont parfaitement réceptifs à une action qui se déroule devant eux et qui les sollicite émotivement sans qu'ils éprouvent le besoin d'exprimer leur réponse au fur et à mesure du spectacle. Ils sont tout à fait capables d'attendre à la fin du spectacle pour raconter, à leur tour, à la fois ce qu'ils ont vu et ce que cela représente pour eux.

Le langage

Il y a des similitudes entre les deux textes, c'est sûr, mais il y a aussi une évolution qui était sensible dans les choix de construction, et qu'on va retrouver dans les choix de langage.

Dans les deux textes, on peut constater que les phrases sont courtes, le vocabulaire est simple.

Dans *Une lune entre deux maisons*, les mots semblent sortir tout droit de la bouche des tout-petits. L'essentiel du discours, qui raconte pourtant une histoire, consiste, si on analyse chacune des phrases séparément, à décrire des réalités familières, des sensations et des sentiments simples et forts, à se situer dans le temps et dans l'espace et à nommer les objets, les personnes, les situations dans un effort pour les comprendre ou se les approprier.

Les deux personnages prennent un grand plaisir aux formules de présentation, à marquer la possession, à analyser la situation spatio-temporelle.

Le langage de Plume ressemble beaucoup à celui des plus petits. Il aime jouer avec les sons, répéter des rimes, annoncer ce qu'il va faire et décrire ce qu'il vient de faire. Son langage est encore très égocentrique.

On retrouve un peu de ce plaisir gratuit à explorer sans souci de communication les mots et les phrases dans le langage du petit garçon de *La Marelle*. Mais il faut rapidement se rendre à l'évidence: il a vieilli et porte maintenant des commentaires sur des besoins plus complexes, sur ces émotions plus subtiles et sur ses projets personnels.

La complexité du langage ne tient pas à ce seul élément. Une langue poétique qui utilise les raccourcis, les leit-motifs, les analogies a imposé son rythme à cette journée et dessiné des images qui échappent souvent au strict contrôle de la logique ou du déroulement traditionnel. Et pourtant les enfants ne s'y perdent pas ou s'y perdent volontiers... Ils ont une merveilleuse disponibilité qui donne le goût de toutes les audaces.

En conclusion

Comment l'acte de création peut-il s'accomplir dans des conditions qui tiennent compte de données aussi diverses que les acquis psychologiques, intellectuels, émotifs de publics dont il faut aussi connaître les goûts, les besoins, les préoccupations dans un environnement qui évolue à la vitesse de l'éclair et qui devient chaque jour plus insaisissable et plus complexe?

Comment éviter la sécheresse de l'exercice parfait qui dans son effort pour rejoindre et toucher parfaitement tous les enfants en intégrant les conclusions de la pédagogie, de la psychologie, de la sociologie, et de toutes les autres «ies» passe complètement à côté de la vie?

En écrivant du théâtre

L'écriture théâtrale doit dépasser toutes les théories, elle doit les oublier, en faire abstraction, elle doit mettre de côté les étapes préalables de recherche, d'observation et plonger dans les incertitudes de la création. Il n'y a pas de recette infaillible et si une étape importante d'observation et de réflexion permet de mieux comprendre un public qu'on veut rejoindre, il ne peut en aucun cas garantir le succès et l'intérêt théâtral du produit.

L'auteur pour enfants, comme l'auteur pour adultes, doit retrouver le risque de la création, la lutte pour saisir l'insaisissable, le danger de la perte d'équilibre sans le filet d'analyses exhaustives et déterminantes dans les choix de création.

Il doit s'investir totalement, accepter de se projeter, de donner une forme et des dimensions aux images qui l'habitent et assumer parfaitement les choix qu'il fait sans chercher à se justifier par le public auquel il s'adresse. C'est donc dire qu'il n'y a aucune place pour des compromis.

L'auteur qui accepte d'écrire pour enfants doit accepter de se laisser envahir totalement par l'obsession de ce public qui devient si envahissante, une quasi-présence physique, et il doit travailler à partir de cette seule obsession, en oubliant toutes les observations, les données techniques et objectives qui ont une place dans le processus de création mais non dans la création.



photo: Robert Etchevery