

Article

« Écrire pour les jeunes publics – les multiples facettes d’une réalité d’apparence si simple. »

Hélène Beauchamp

Études littéraires, vol. 18, n° 3, 1985, p. 159-180.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500724ar>

DOI: 10.7202/500724ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

ÉCRIRE POUR LES JEUNES PUBLICS — LES MULTIPLES FACETTES D'UNE RÉALITÉ D'APPARENCE SI SIMPLE

hélène beauchamp

Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse — le théâtre pour jeunes publics selon la nouvelle appellation — est désormais porté par sa propre nécessité. Cette mise en évidence a été réussie grâce à la tenacité des artisans mêmes : de celles et ceux qui ont fondé les compagnies qui s'y consacraient, institué les structures qui l'appuyeraient dans son développement et provoqué l'installation d'un lieu de diffusion permanent et géré collectivement : la Maison Théâtre¹. Cet « autre théâtre » fait maintenant partie intégrante du paysage artistique. Il est passé par des phases d'identification, d'élaboration et de consolidation. Depuis 1980, son intégration au théâtre actuel ne fait plus de doute.

L'historienne, le sociologue, la sémiologue peuvent, dès lors, recevoir les pièces destinées aux jeunes publics et les soumettre à la même analyse que l'ensemble des productions théâtrales. Dans un cas comme dans l'autre, seront d'abord considérés par la critique les qualités de la représentation, de même que le « talent » des artistes participants, l'intérêt des matières retenues, l'intelligence et la cohérence des traitements scéniques. Mais ce théâtre doit en outre être lu et reçu en tant que proposition faite aux jeunes spectateurs. Conçu et

élaboré pour un groupe spécifique, il doit lui convenir, être compris par lui, le stimuler, voire le provoquer. C'est là, essentiellement, que résident les défis et, surtout, la spécificité de ce théâtre. C'est là sa raison d'être, sa nécessité, son évidence. Qualité théâtrale et spécificité des publics sous-tendent donc obligatoirement les analyses qui suivent.

Mise en situation : quelques explications préliminaires

Avant même de s'arrêter aux tendances actuelles de ce théâtre, telles qu'elles se dégagent des thèmes, de l'écriture et des mises en représentation, il convient de prendre en considération certaines réalités qui accompagnent, voire qui conditionnent les réalisations théâtrales. Ces réalités sont celles de la sensibilité sociale aux arts de la scène, de la diffusion du produit culturel et de son accueil.

Offrir du théâtre aux jeunes participe d'abord d'un choix social, de préoccupations culturelles et éducatives (au sens très large du terme). Si le groupe social souhaite pour tous ses membres une initiation aux arts, il est de sa responsabilité de favoriser cet apprentissage. Or, la sensibilisation du jeune public repose pour beaucoup sur l'accessibilité et la qualité des spectacles. Ce n'est qu'après avoir été mis en contact avec de telles manifestations par un adulte conscient ou informé que les jeunes seront en mesure de faire des choix en meilleure connaissance de cause.

Cette ouverture des jeunes aux arts et au théâtre est intimement liée à deux facteurs : la création-production et la diffusion-accueil. Les aspects de la création-production et de la qualité artistique relèvent des compagnies qui, elles, sont subventionnées et responsables de la vente de leurs produits. Il y a là certains éléments de régulation. Si la compagnie est incapable de qualité, la demande pour son produit chute jusqu'à devenir inexistante et les organismes subventionneurs diminuent puis annulent la subvention. Il se pourrait cependant qu'un produit théâtral d'excellente qualité ne trouve pas preneur. La compagnie, qui assume tous les risques, s'en trouve pénalisée financièrement (perte de la mise de fonds) et artistiquement (impossibilité de créer à nouveau). Or, il appert que, pour la diffusion de son spectacle, la compagnie travaille

obligatoirement de pair avec ceux, organismes ou individus, qui en assurent l'accueil. Mais, de ce côté-là des choses, tout est laissé à la bonne volonté, au hasard des bons sentiments et à l'exercice de la bonne conscience.

On a souvent souhaité que l'école soit le lieu ou l'instrument de l'accès démocratique au spectacle. Or l'école, au Québec du moins, ignore encore ce qu'est la qualité théâtrale. Avec pour résultat que les meilleures compagnies jouent de moins



La Marelle de Suzanne Lebeau. Le Carrousel.

en moins dans et pour les écoles qui jugent le prix demandé trop élevé. Conséquemment, les compagnies vendent et présentent leurs spectacles ailleurs: en Ontario, dans les autres provinces canadiennes, aux États-Unis et en Europe. Depuis trois ans, il est fréquent qu'elles fassent des séjours de deux ou trois mois en France ou en Belgique. Une fois qu'elles se sont produites à la Maison Théâtre pendant trois semaines, dans une autre salle à l'occasion de Noël (Théâtre d'aujourd'hui, salle Fred Barry), dans quelques écoles... elles partent en tournée.

Sait-on vraiment, dans les écoles, évaluer le coût d'un spectacle et sa qualité ? Sait-on qu'une initiation ratée se rattrape mal, sinon pas du tout ? Sait-on ce qu'est l'expérience esthétique et artistique ? J'estime que, présentement, dans le domaine du théâtre pour les jeunes, ce sont les écoles, les Commissions scolaires et le ministère de l'Éducation qui ont le plus failli à la tâche. Ont-ils suscité la réflexion sur le théâtre ? Ont-ils fourni des appuis ? Ont-ils tenté un dialogue avec les artistes eux-mêmes ? Ont-ils cherché, en arts, des partenaires éducatifs ? Questions lancinantes.

L'absence de structures d'accueil et de diffusion explique en partie qu'il y ait si peu de textes et de spectacles à l'intention des moins de six ans. Non que les garderies et les maternelles n'en souhaitent pas ! Non que certains parents n'en demandent pas ! Mais d'aucuns estiment que ce théâtre devrait être gratuit, s'inscrire dans le processus d'éducation et de socialisation des tout petits. Or, les compagnies productrices ne sont pas en mesure d'offrir ces spectacles gratuitement. C'est donc dire qu'après avoir été l'objet d'une très courte période d'enthousiasme (1980-1982), ce théâtre est presque absent des préoccupations des créateurs. À l'exception d'une auteure : Suzanne Lebeau continue de s'y consacrer avec talent et intelligence. Sa pièce, *Une lune entre deux maisons* (1979)², demeure la mieux connue, la plus jouée et la plus universellement appréciée du genre. Ses deux personnages fantaisistes, Plume et Taciturne, vivent l'aventure des premières rencontres et des premières amitiés, expérimentent la peur, le courage, la compréhension. C'est une pièce sur le quotidien et sa poésie, sur les choses essentielles comme les maisons où l'on habite et que l'on peut mettre en commun (ce à quoi la scénographie invite). *La Marelle* (1984)³ est aussi intimement liée à ses éléments scénographiques. Un petit garçon, légèrement indisposé, passe la journée chez grand-maman et il découvre, cachés dans la maison, les plaisirs, les musiques, les odeurs, les angoisses, les sentiments divers que sa courte vie lui permet déjà de repérer, d'interroger, de refuser. Ce personnage d'enfant a pour lui toute la séduction de sa curiosité ; celui de la grand-mère, en revanche, est trop effacé. Nous aurions aimé la connaître davantage : ils sont rares, en théâtre pour enfants, les personnages aînés qui aient une personnalité, des tristesses, des envies et qui ne soient pas que des parents-gâteaux !

L'unique tentative de Louise LaHaye en direction des 3-6 ans, *Trois Petits Contes* (1979)⁴, présente, selon une formule inédite, trois courtes pièces dont les personnages sont des objets et dont la présentation alterne avec des animations de jeux d'expression et de psycho-motricité. « Bouboule va dormir chez grand-maman », par exemple, porte sur les choix à faire dans des circonstances données (ici : ce qu'il faut, ou non, emporter dans sa valise). L'animation qui suit porte sur le même thème, détend les tout petits et les dispose à la courte pièce suivante. Chaque fois, les personnages sont des abstractions, des formes (cubes, sphères) qui répondent directement au thème abordé. Sont-ils en mesure de solliciter l'imagination comme le souhaite l'auteure ? Les animations ouvrent ces contes sur l'immédiat et ménagent des ouvertures pour des explorations ultérieures.

Ces présentations aux petits de trois à six ans, plus que toutes les autres, exigent des créateurs qu'ils soient animateurs, pédagogues tout autant qu'excellents comédiens ; qu'ils soient à l'écoute des spectateurs, conscients de leurs réactions, sans que cela ne nuise à leur jeu, mais afin que cela l'enrichisse, lui confère une qualité d'écoute et d'échange. Jouer pour et avec les 3-6 ans, c'est participer, avec eux, à une expérience artistique engageante. Étant donné des conditions différentes de diffusion et d'accueil, ces spectacles seraient sûrement plus nombreux à être offerts. Présentement, les créateurs mettent ces activités en veilleuse.

Le spectacle pour les 6-12 ans est le plus répandu. Après quinze ans de propositions sérieuses, les compagnies en sont venues à une maîtrise évidente d'écriture et de mise en représentation⁵, et les réussites sont exemplaires : *Pleurer pour rire*, de Marcel Sabourin (1980)⁶, *Qui a raison ?*, du Théâtre de Quartier (1983)⁷, *Les Petits Pouvoirs*, de Suzanne Lebeau (1982)⁸, *Dynamogénique*, de Circus (1982)⁹, *L'Umiak*, du Théâtre de la Marmaille (1983)¹⁰, *Regarde pour voir*, du Théâtre de l'Oeil (1979)¹¹. L'invention et la maîtrise de ces propositions les placent parmi les manifestations théâtrales originales de ces dernières années.

Les compagnies qui produisent pour les jeunes de six à douze ans sont nées à peu près toutes au même moment (1970-1975). Elles ont nourri des objectifs semblables, ont

défini conjointement le genre de théâtre qu'elles voulaient promouvoir et, sans mettre en péril leur entente de base, ont établi, petit à petit, leurs différences. Leur longévité est à souligner en regard du fait que traditionnellement, au Québec, le cap du dixième anniversaire est toujours difficile à franchir. Les « disparitions », depuis cinq ans, peuvent d'ailleurs être comptées et nommées : La Bebelles, Lacannerie, le Gyroscope, le Théâtre Soleil, le Sakatou, la Bascule, le Théâtre des Pissenlits...

Ces compagnies qui s'adressent aux enfants, d'autres aussi, ont choisi, depuis 1980, de créer de plus en plus à l'intention des adolescents. Folie ? Désir légitime ? C'est là entrer sur un marché culturel où la concurrence est forte. Les 13-18 ans sont sollicités de partout : sports, loisirs, cinéma, musique, revues spécialisées les attirent. Se faire entendre au-dessus de la mêlée ? Plonger dans la mêlée ? Les adolescents, traditionnellement, s'intéressent peu au théâtre — sauf s'ils le pratiquent eux-mêmes et c'est là une autre problématique. Au Québec, la Nouvelle Compagnie Théâtrale détient, depuis 1963, le monopole dans le secteur des spectacles joués devant les élèves des écoles secondaires. Là où les jeunes compagnies font preuve d'audace c'est en s'adressant aux *adolescents* et non aux *élèves* des écoles : le théâtre demeure ainsi une expérience artistique vivante, non l'illustration d'un cours de littérature. Avec *Où est-ce qu'elle est ma gang ?* (1982)¹², Louis-Dominique Lavigne a marqué un premier temps fort de cette écriture. Travaillée en collaboration avec des jeunes de Secondaire V, jouée par eux, la pièce connaît un premier succès retentissant : adolescents, parents et enseignants s'y retrouvent, reconnaissent les « gangs » auxquelles il et fait allusion de même que les réalités auxquelles les jeunes font face. Reprise professionnellement par le Théâtre Petit à Petit, la pièce est censurée par la Commission des écoles catholiques de Montréal ! Parce qu'elle ne fait pas aimer le théâtre aux jeunes ?¹³ L'adolescence ne va pas des soi et le théâtre qu'on lui destine non plus. Mais les essais se suivent et les résultats étonnent souvent par leur justesse : *La couleur chante un pays*, de Diane Bouchard et al (1981)¹⁴, *Sortie de secours*, du Théâtre Petit à Petit (1984)¹⁵, *Qui sort du moule, déränge la foule*, du Théâtre du Sang Neuf (1981)¹⁶, *La Chambre bleue*, de Hélène Lasnier (1985)¹⁷.

Les productions pour les 13-18 ans vont sûrement aller se multipliant. Elles présentent trop d'attraits pour les créateurs : le vocabulaire inventif des adolescents, leur énergie, leur



Sortie de secours. Le Théâtre Petit à Petit.

Photo : Martin L'Abbé.

conformisme en même temps que leurs refus, leur négativité apparente et leur sensibilité à fleur de peau sont autant de contrastes théâtralement significatifs qui ne manqueront pas de susciter des écritures stimulantes. En ce qui concerne la diffusion cependant, les compagnies devront faire preuve d'initiative et d'imagination. Où rencontreront-elles les jeunes ? Au Centre culturel ? à la Maison des jeunes ? à la cafétéria de la polyvalente ? au Centre sportif ? Si le théâtre peut être une expérience artistique pour l'enfant de six à douze ans, il est une expérience de vie pour l'adolescent. Parce qu'il est presque continuellement à vif dans son quotidien et dans ses appels d'éternité, le jeune exige des qualités théâtrales d'incision et de tendresse tout à la fois, de provocation et de

douceur, de cynisme critique, mais aussi d'humour et de finesse d'esprit. Il y a là de beaux défis!

Mise à distance de la distance : quelques réflexions sur les motivations

Un théâtre qui connaît son public, qui identifie ses spectateurs; des comédiens qui savent dans quelle région, dans quel quartier ils jouent. Les créateurs et les artistes du théâtre pour l'enfance et la jeunesse favorisent la proximité, la complicité. Le théâtre est un art qu'ils offrent sans intermédiaires, dans un rapport physique et intellectuel direct. Les auteurs préfèrent donc, fidèles à une position initiale qui ne s'est pas démentie, choisir des thèmes qui sont étroitement liés aux réalités connues par leurs spectateurs. Depuis 1980, les plus évidents sont les suivants : l'autorité, celle des parents et celle de l'école; l'autonomie créatrice, la valorisation des émotions, la place de l'imagination; la promotion d'une meilleure connaissance de soi, de la conscience du groupe social et de la place qu'on y occupe; la connaissance et l'appréciation des arts.

L'autorité imposée est toujours détestable et, pour les jeunes, elle prend souvent la forme d'obligations sans explications. Ceux qui, à leurs yeux, détiennent l'autorité et les moyens de l'exercer, l'utilisent sans souffrir de réplique. Ce thème, dont on a fait beaucoup de cas avant 1980, paraît avec force dans *Les Petits Pouvoirs* de Suzanne Lebeau¹⁸ qui montre, dans le déroulement d'une journée, les occasions de conflit entre les parents et les enfants. Du lever au coucher, que de confrontations! Que d'insistances de part et d'autre. L'autorité gratuite se justifie mal et dans la pièce de Lebeau le ton est d'une agressivité constante, d'une violence sans camouflage. Dans son paroxysme, l'écriture rappelle *Cé tellement « cute » des enfants* de Marie-Francine Hébert (1975)¹⁹. Ce thème se retrouve dans *Pleurer pour rire* où le ton de l'adulte, tout à l'opposé de celui des personnages de Lebeau, est faussement envoûtant, mielleux et trompeur. C'est la douceur, ici, qui tente de neutraliser l'émotion franche; c'est le mensonge qui tient lieu d'unique justification, un mensonge grossi, gonflé et monté sur échasses, un mensonge réglé artificiellement par une minuterie électronique, un

mensonge à lunettes et sans yeux. L'autorité imposée est ainsi, parfois, télécommandée.

Comment répondre à cette autorité aveugle ? Par le jeu, l'humour et par l'esprit de répartie, comme dans *Pleurer pour rire*. Par une meilleure connaissance de soi, de son environnement ; par la valorisation de l'autonomie et de l'expression des émotions. De nombreuses pièces, depuis 1980, accordent une place importante à l'individu et modifient conséquemment, renouvellent l'approche politique de l'écriture. Alors que les textes des années soixante-dix accordaient une priorité quasi absolue au groupe, au collectif, ceux du début des années quatre-vingt ont l'individu comme point de mire, l'individu dont la force émane d'une personnalité harmonieuse, complète et consciente. Bien sûr, les sociétés actuelles, les situations politiques, les réalités locales et internationales sont restées intolérables, sont même devenues plus intolérables. Mais après avoir proposé des analyses englobantes où tous étaient pris à partie de façon indifférenciée (les femmes et non pas Marie), les auteurs préfèrent maintenant regarder leurs personnages en face, se rapprocher d'eux, comme ils préfèrent, d'ailleurs, la proximité avec leurs spectateurs.

Un vrai conte de fées, de Louis-Dominique Lavigne (1982)²⁰ valorise l'autonomie de la mère qui décide de retourner sur le marché du travail salarié et l'autonomie des enfants qui apprennent à se débrouiller dans leur quotidien. Les menaces de la Marie Chambarde sont sérieusement écoutées au début puis apprivoisées : le chambardement des habitudes sera salubre à tous... et au père ! Le didactisme perçu lors de la création de la pièce tenait davantage au thème qu'à son traitement qui, pour partie réaliste, tente de belles ouvertures du côté de la fantaisie et du côté d'un dialogue parents-enfants. Si les textes récents continuent de s'articuler autour de thématiques et de problématiques plutôt réalistes et qui appellent des approches concrètes, ils accèdent aussi, et de plus en plus, aux personnages fantaisistes, mythologiques ou légendaires qui se manifestent lors de rêves nocturnes ou diurnes, lors de projections imagées de soi et du monde. Le réel et l'imaginé se côtoient de plus en plus souvent et les auteurs se sentent apparemment à l'aise dans ce mélange des styles. *Je regarde le soleil en face*, du Théâtre de Carton (1983)²¹ porte sur l'écologie et sur la préoccupation de

l'environnement. On y fait appel aux esprits, aux êtres de légendes amérindiennes, aux rêves. *Victoire de mon cœur*, de Serge Marois (1980)²² parle de séparation, de divorce et utilise, pour une argumentation plus sensible et émotivement mieux sentie, des êtres de la nature comme le cheval, la lune, la montagne. L'enfant trouve auprès d'eux compréhension, conseil, courage. Est-ce pour atténuer la cruelle portée de certaines réalités ? Pour rendre le propos théâtralement plus riche ?

Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse maintient ses orientations politiques et traite de la réalité sous tous ses aspects, même les moins réjouissants. Le réalisme québécois entraîne parfois, presque malgré lui, certains accents moralisateurs et didactiques qu'on lui a reprochés. Pour éviter ces « pièges » (ou ces tournures qui ont été sévèrement critiquées au tournant des années quatre-vingt), on contourne le réalisme en l'enrichissant. Mais sans l'abandonner ! Allier ainsi les deux inspirations peut être prometteur. C'est un peu ce que tentent les deux comédiennes-clownes du Théâtre des Confettis dont les personnages se présentent avec tous les attributs du clown (nez rouge, costume disproportionné, démarches accentuées, accessoires grossis) et dans des situations d'un réalisme évident. Les spectacles destinés aux adolescents sont majoritairement plus réalistes dans leur écriture que ceux pour les 6-12 ans. Parce que l'on évalue — à tort ! — que les adolescents ne sont pas sensibles à la poésie ? Parce que ce théâtre en est à une étape exploratoire ? Parce qu'on cherche d'autres façons de sortir du réalisme ?

Au pied de la lettre, d'André Simard (1981)²³ parle de déménagement et de divorce, *Où est-ce qu'elle est ma gang ?* traite d'identité, *La Chambre bleue* fait état des malaises sociaux profonds des adolescents en rupture de ban. Leur réalisme est émaillé de musiques et de chorégraphies, à l'américaine. La trame des histoires s'établit en continuité et est ponctuée par des moments musicaux qui sont intellectuellement reposants en ce qu'ils changent le point d'impact du discours, et qui sont émotivement chargés puisque la mélodie double ou accentue la portée des mots. Est-ce que ce théâtre musical copie la culture des *teens* ? Est-ce qu'il brouille la réception critique du propos thématique ? Cette forme mérite à tout le moins d'être travaillée dans le sens du discours



L'Umiak. Le Bateau collectif. Le Théâtre de la Marmaille.

Photo: Paul-Émile Rioux.

souhaité par les créateurs. Des analyses plus fines pourront montrer, subséquentement, si la séduction qu'elle exerce annule ou renforce la portée des textes.

Un dernier thème retenu récemment est celui des arts et de la création. Avec *La couleur chante un pays*, Diane Bouchard propose une histoire de la peinture québécoise dans un texte écrit pour des marionnettes de différents types. Avec *Arture* (1982)²⁴, le Théâtre Petit à Petit initie les jeunes aux arts qui ouvrent des portes et qui font beaucoup travailler ceux qui osent ! Ce thème (trop ouvertement éducatif ?) n'a pas suscité d'autres créations.

Majoritairement, donc, les thèmes retenus en théâtre pour les jeunes publics le sont parce qu'ils parlent directement aux spectateurs. Par tradition autant que par définition, ce théâtre refuse la distance au profit de la proximité et du dialogue.

Images et écritures... multipliées

La compagnie, en théâtre pour jeunes publics, assume les créations et les productions qui, en retour, lui confèrent une image de marque, une identité. Le spectateur quelque peu averti sait qu'un spectacle du Théâtre de Carton a certaines caractéristiques propres, qui ne sont pas celles d'une pièce du Théâtre de Quartier ; les marionnettes du Théâtre de l'Oeil ne peuvent pas être confondues avec celles du Théâtre de l'Avant-Pays. C'est ce qui fait la diversité essentielle des propositions théâtrales. Qu'en est-il de l'auteur, individuel ou collectif, dans ce contexte ? Si, par exemple, le collectif d'écriture d'une pièce est composé des membres de la compagnie, peut-il se permettre de déroger à l'image voulue et projetée par la compagnie ? Les divergences de création sont-elles admises dans un contexte unique de production ? Qu'advient-il de la personnalité créatrice ? L'auteur individuel, plus encore que l'auteur collectif, a de la peine à se faire valoir dans ce système, à moins qu'il ne se situe avantageusement face à une compagnie. Autrement, si sa façon ne convient pas (ou ne convient plus) la compagnie refuse le texte ou encore, situation plus fréquente, elle le neutralise en « collaborant » à l'écriture. Ainsi, plusieurs textes portent une double signature. Parce que la compagnie a fait sur le texte un travail équivalent à celui du *dramaturge* ? Mais ce dernier, lorsqu'il travaille à

une production ne signe ni le texte ni la mise en scène : sa fonction est celle de conseiller, de lecteur, d'historien, de critique, etc. On a l'impression, conséquemment, que les auteurs sont peu nombreux en théâtre pour l'enfance et la jeunesse ou qu'ils ne font pas leur travail ou qu'ils ne peuvent écrire que réunis en collectif. Il y a là un véritable problème de rapport entre les auteurs et les compagnies.

La couleur chante un pays, produit par le Théâtre de l'Avant—Pays et *Sortie de secours*, produit par le Théâtre Petit à Petit fournissent l'exemple de « pièces » écrites par plusieurs auteurs, selon une structure en tableaux ou en sketches. La première « pièce » a un caractère historique et les six tableaux se situent à divers moments depuis le 18^e siècle. Ce sont les personnages des toiles qui prennent vie pour nous parler des artistes, de leur époque et de leurs œuvres. L'écriture a été confiée à quatre auteurs qui étaient maîtres des extraits qui leur étaient commandés. Parmi eux, Suzanne Lebeau et Diane Bouchard ont écrit de petits chefs-d'œuvre au langage précis, aux rythmes vivants, aux personnages colorés. Chacune a pu donner libre cours à son sens créateur ; le cadre le permettait. *Sortie de secours* est écrit par neuf auteurs à qui le Théâtre Petit à Petit suggère un thème : la fugue. L'un d'entre eux se charge d'établir l'ordre et les liens entre les morceaux. L'amalgame définitif, cependant, ne sera vraiment atteint qu'avec le travail de mise en scène, par l'apport des chansons-lien et grâce au jeu des comédiens.

La couleur... et *Sortie de secours* ne sont pas des pièces dans le sens traditionnel. Des prestations individuelles y sont réunies dans un ordre soit logique soit chronologique et c'est la mise en scène qui finalise l'écriture en quelque sorte. Cette écriture par le spectacle porte davantage la signature de la compagnie que celle des différents auteurs. Le style, le rythme d'ensemble, l'agencement des séquences, le suivi donné aux personnages, le peaufinage des thèmes, l'utilisation des éléments de raccord : tout cela est du ressort de la mise en scène qui devient une écriture scénique, visuelle et musicale. C'est une écriture dans l'espace, avec des objets et des volumes ; une écriture de jeu d'acteurs plus qu'une écriture de personnages. Les éléments scéniques deviennent les signes de la représentation et c'est la mise en scène qui règle l'agencement.

Cette écriture par sketches ou tableaux se trouve aussi dans *Où est-ce qu'elle est ma gang ?* où chansons et chorégraphies découpent dramatiquement l'ensemble. Deux spectacles du Théâtre du Sang Neuf sont pareillement structurés : *Qui sort du moule, dérange la foule* et *Pile ou face, prends ta place* d'Yves Masson (1983)²⁵. Sur un thème choisi, des exemples sont donnés de situations dont on peut tirer soit un constat, soit une morale. Le Théâtre de Quartier, pour ses interventions auprès des jeunes des polyvalentes, privilégie une écriture rapide, de croquis, d'instantannés. *Qu'est-ce qu'on fait à soir ?* (1982)²⁶, qui porte sur l'avenir, sur les issues bouchées auxquelles se heurtent les 13-18 ans et *On n'est pas partis pour aller nulle part* (1984)²⁷, qui parle de décrochage scolaire, sont écrits selon un rythme rapide. Les scènes se suivent et se bousculent, sautent des étapes et des époques, mais atteignent toujours leur but. Ce sont là des interventions qui veulent piquer au vif du sujet.

Une des productions pour enfants du Théâtre de Quartier, *Qui a raison ?*, réunit harmonieusement l'intention d'une intervention sur la perception des rapports parents-enfants, l'écriture en deux longs « sketches » (première et seconde parties) et l'essai d'une structure dramatique nouvelle. C'est jour de congé, les parents et leurs deux enfants viennent pique-niquer au parc. Dans la première partie, seuls les parents sont visibles et nous les suivons dans leur (gentille) querelle de ménage sur... la sorte de lait à acheter, puis dans leur réconciliation amoureuse et leurs remarques sur l'éducation des enfants. Ils sont continuellement interrompus par les enfants (invisibles) et ils nous deviennent fort sympathiques en tant que jeune couple vivant les petites misères du quotidien et une amitié des plus sincères. La seconde partie rend les enfants visibles (ils sont interprétés par les mêmes comédiens) et ils nous deviennent aussi sympathiques que les parents, malgré leurs chicanes et agaceries. Les deux parties, en se superposant, se complètent. Le défi de cette structure était double : ne pas ennuyer les adultes par les répétitions inévitables ; ne pas dérouter les enfants au moment des interventions des personnages invisibles. Ces difficultés ont été fort bien surmontées.

Qui a raison ? met en présence des parents et des enfants sans que l'épreuve de force ne s'engage et sans qu'on ne

demande aux spectateurs de prendre parti. Heureuse initiative ; belle et franche écriture. Circulaire dans sa structure (avec le retour sur l'histoire et les personnages), la pièce se situe très avantageusement dans la lignée de *Un jeu d'enfants* (1979) où les personnages enfants agrandissent progressivement le cercle familial et partent à la connaissance de leur rue, de leur quartier, de leur école : de leur monde. Alors que l'écriture du théâtre pour enfant continue d'être portée par une imagination qui se renouvelle et une maîtrise de plus en plus évidente des formes, le théâtre pour adolescents est marqué par les modes (musicales et autres) que suivent volontiers les 13-18 ans de même que par l'écriture de type « téléroman ». Est-ce la télévision qui exerce à ce point une influence sur les auteurs ? Est-ce que les auteurs, émus par l'adolescence, cherchent l'émotion (parfois larmoyante) pour émouvoir à leur tour ? Toujours est-il que nous nous retrouvons devant des « tranches de vie » à faire rire et pleurer, à faire languir aussi. Il m'a semblé que *Le Sous-sol des anges* (1984) de Louis-Dominique Lavigne²⁸ et *Couloir 15/25* d'Yves Masson (1984)²⁹ étaient particulièrement susceptibles de tomber dans ces travers. Bien sûr, le suicide des adolescents est un problème grave : mais pourquoi en traiter avec une compassion inutile ? Bien sûr, la drogue, le chômage minent la jeunesse : mais faut-il revenir au naturalisme pour bien en parler ? Le théâtre pour adolescents requiert une écriture musclée, nerveuse, plus courageuse. Il faut relire Rimbaud, lire *Des cornichons au chocolat*³⁰ et rencontrer les adolescents !

Deux pièces récentes m'ont semblé augurer positivement d'une production prochaine des plus articulées : *Ton père, c'est le chum de ma mère*³¹ et *La Chambre bleue* toutes deux issues du travail du Théâtre de l'Atrium. Cette compagnie a toujours orienté sa production vers le public des adolescents et elle a trouvé, avec ces deux dernières pièces, une façon originale et appropriée de toucher ce public. Dans les deux cas, les personnages sont des adolescents et l'histoire est de nature réaliste ; dans les deux cas, les thèmes rejoignent des préoccupations contemporaines comme le nucléaire, la violence sociale et la nature des émotions. Les structures sont éclatées, mais coulantes de continuité dramatique. Les sujets abordés sont variés et se présentent comme tels dans des scènes dont la durée et le genre varient. Certaines sont

dialoguées, d'autres jouées, d'autres encore traduites visuellement ou musicalement. Le propos est exploité dans une multiplicité quelque peu baroque de signes et de séquences qui rythment une écriture certainement séduisante pour les adolescents.

Grande forme et petites misères

Les domaines d'excellence, en théâtre pour jeunes publics, sont ceux de l'écriture et du jeu d'acteur. C'est ce qui a été développé le plus tôt, critiqué et amélioré avec le plus de constance et ce sur quoi, en définitive, repose le spectacle. Mais qui dit spectacle dit aussi un apport visuel qui relève de tout ce qui est objet, forme, couleur, costumes, masques et maquillages, éclairage et traitement de l'espace. Bien sûr, tant que les budgets n'ont pas été élevés, tant que les tournées étaient obligatoires pour tous les spectacles, tant que les créateurs se «faisaient la main», et tant que l'on soignait le contenu des pièces et la connaissance des jeunes spectateurs, les aspects spectaculaires étaient relégués au second rang. L'ouverture de la Maison Théâtre ne change pas radicalement les réalités de ce théâtre mais impose une nouvelle vision des présentations. Le fait que les compagnies jouent davantage en salles fixes modifie aussi la réception des spectacles. Voilà que les éléments scénographiques acquièrent une importance accrue, que la question de l'éclairage se pose, que l'on peut discuter de mise en scène.

Le traitement de l'espace de jeu a le plus retenu l'attention depuis cinq ans. Espace circulaire et objets sphériques pour *Un jeu d'enfants*. Élément central et unique conçu par Yvan Gaudin pour *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon* (1982)³². Compact, fonctionnel, ludique, cet élément offre quatre espaces de jeu en un : le lieu des parents et la chambre de Julie, le devant de la maison et le parc voisin. On y circule par un escalier/échelle et par une glissoire. Cet élément a l'avantage d'être utilisable en tournée comme en salle fixe. Castelets nouveaux pour *Regarde pour voir* et pour *Sabib ou Une orange à la mer* (1984)³³ faits de tissus et d'escabeaux dans le premier cas, de grands pans de plastique ondulant dans le second.

C'est probablement la conception visuelle réalisée par Daniel Castonguay pour *Pleurer pour rire* qui a déclenché une

réflexion poussée en scénographie. Son mobilier gigantesque et léger, aux couleurs inattendues, ses costumes matelassés aux formes douces et rondes ont surpris. Ils n'ont pas choqué : ils étaient justes dans leur « excès » et renforçaient le thème de la pièce de même que les rapports entre les personnages. Désormais, la scénographie existait en théâtre pour les jeunes publics. Depuis, la créativité de Castonguay ne s'est pas démentie. L'environnement imaginé pour *L'Umiak* réussit à intégrer et à mettre à l'aise les acteurs, les marionnettes et les spectateurs. Chacun y trouve sa place, personne n'usurpe celle de l'autre. On est au pays des glaces éternelles et rien, pourtant, ne nous repousse : l'espace légendaire et théâtral nous enveloppe. L'amalgame réussi des contraires constitue l'une des forces des scénographies de Castonguay. Les pupitres du décor conçu pour *Le Bon, la vite et le plus lent* (Théâtre de la Grosse Valise — 1981)³⁴ sont légers et solides à la fois : toute l'école s'y trouve. Un coup d'imagination et ils s'envolent, un grain de fatalisme et ils s'appesantissent. Le contraste bois/plastique dans *Partir en peur* du Théâtre des Confettis (1984)³⁵ renvoie au thème de la pièce : l'aventure ou la sécurité ? la vie ou le moule préfabriqué ?

Habile dessinateur, sophistiqué et juste dans le choix de ses matériaux et de leur utilisation, conscient des contraintes et des lieux de la tournée, Castonguay se renouvelle constamment. Il a une écoute extraordinaire des compagnies avec lesquelles il travaille en même temps qu'une grande force d'originalité.

Un spectacle récent, *Les Boîtes* de Serge Marois (1984)³⁶ a été conçu à partir d'une vision première de l'espace, de la couleur, des objets et de la présence humaine. La ligne dramatique du spectacle est ténue. Pourrait-elle s'écrire ? Pas plus et autant que le scénario d'un film où l'image a un impact plus grand que les dialogues. C'est une écriture visuelle, une écriture d'images, une écriture scénographique ; elle est déroutante parce qu'intuitive. La démarche demande à être poursuivie car l'écriture de l'espace et de l'image est peu fréquente, et elle a sa place.

Les « secrets » de la mise en scène sont encore parmi les mieux gardés en théâtre pour l'enfance et la jeunesse ! Nous avons tous pu constater, et apprécier, la direction d'acteurs de Wolfgang Kolneder pour *Max et Milli* (1984)³⁷, la manipulation

précise, détaillée, expressive des marionnettes dans *Le Soldat et la mort*, mis en scène par Irina Niculescu (1984)³⁸. *Dynamogénique* de Circus aurait-il été aussi juste et aussi sensible sans la direction de Robert Dion ? Par ailleurs, une pièce aussi directe que *Les Petits Pouvoirs* de Suzanne Lebeau aurait gagné à se doter d'une mise en scène tablant sur l'intertexte, le soustexte et le non-dit. Toute l'épaisseur du texte aurait pu paraître à partir d'un travail sur les silences et sur les intervalles, mais surtout sur les contraires. La mise en scène aurait pu s'exercer à révéler les contreparties intériorisées des personnages et des situations.

Grande forme et petites misères : c'est quand ça va bien que l'on peut se permettre des critiques plus détaillées !

En définitive : un théâtre maîtrisé

La tendance actuelle la plus évidente en théâtre pour les jeunes publics est celle du spectacle maîtrisé dans tous ses éléments, celle d'une mise à distance du réalisme didactique en faveur d'une écriture théâtrale. Cette recherche a l'avantage de s'appuyer sur les démarches des quinze dernières années et sur ce que ces démarches ont occasionné d'essais et d'erreurs, d'analyses et de réflexions.

Les thématiques actuelles restent progressistes et s'ouvrent sur un travail stylistique et esthétique. Maîtriser la création. Non pas lui imposer des balises, non pas la censurer (quelle tristesse que l'auto-censure ou la répression par la censure) mais mieux la connaître et, partant, mieux l'orienter. Enrichir la création.

Cet enrichissement passe nécessairement par la multiplication des formes, des genres et des styles, de même que par de plus grandes libertés d'exploration. La maîtrise devrait allonger les ailes, donner de l'envergure. Les compagnies ne peuvent pas, étant donné la conjoncture et leurs envies légitimes, ne pas proposer de « grands spectacles » ; elles devront aussi, pour des raisons d'ordre artistique, économique et politique, proposer des spectacles légers. Ces spectacles, petits de forme, légers à tourner, mais importants pour leur densité, à la façon des miniatures, permettront, à moindre frais, de ciseler la création et de lui donner une mobilité accrue. Ainsi, le travail théâtral de qualité continuera d'être

accessible, il sera l'occasion d'essais (avec les masques, pour les tout jeunes, avec musique et chorégraphie, pour une intégration du jeu de l'acteur et de la manipulation de l'objet, etc.)

Il faut enfin souligner, même si cela peut paraître évident, que les tendances en théâtre pour jeunes publics ne sont jamais bien éloignées de celles du théâtre tout court. Les prochaines analyses devraient contribuer à rapprocher les publics et les créateurs au lieu de les isoler.

Notes

- ¹ La Maison Théâtre est le lieu de diffusion de l'organisme qui a nom : Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et le jeunesse (MAQTEJ), organisme d'abord connu sous l'appellation de Centre québécois de théâtre pour l'enfance et la jeunesse (CQTEJ). Dès 1979, le Théâtre de la Marmaille, le Théâtre de l'Oeil et le Carrousel conçoivent la nécessité d'un tel lieu et s'adjoignent Hélène Beauchamp, Robert Lebeau et François Ste-Marie pour mener leur projet à terme. Les compagnies de théâtre créant pour les jeunes publics sont membres de la MAQTEJ et en élisent le conseil d'administration. La Maison Théâtre est donc unique en ce qu'elle est gérée par ses membres. Située temporairement au Tritorium du Cégep du Vieux-Montréal, la Maison Théâtre a connu une excellente première saison en 1984-85. Installée dans son propre édifice, la MAQTEJ devrait comprendre deux salles de spectacle et un centre de documentation. Ses missions sont de diffusion, d'information, d'animation et de formation.
- ² La date qui suit le titre est celle de la création à la scène. Elle n'est donnée qu'à la première mention du titre. Les précisions sur le texte et sa disponibilité figurent en note. Suzanne Lebeau, *Une lune entre deux maisons*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1980.
- ³ Suzanne Lebeau, *La Marelle*, Montréal, Éditions Leméac, 1984.
- ⁴ Louise LaHaye, *Trois Petits Contes*, en collaboration avec Lisette Dufour et Marcel Lebœuf, avec Laurence Lemoyne Comeau pour les activités d'animation, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981.
- ⁵ Sur l'évolution et l'histoire de ce théâtre consulter, de l'auteure : *Le Théâtre à la p'tite école*, Québec, ministère des Affaires culturelles, 1978 ; 2^e édition augmentée, 1980 ; *Histoire et conditions du théâtre pour enfants au Québec, 1950-1980*, Thèse de doctorat, Université de Sherbrooke, 1982 ; *Bibliographie annotée sur le théâtre québécois pour l'enfance et la jeunesse, 1970-1983*, UQAM, 1984.
- ⁶ Marcel Sabourin, *Pleurer pour rire*, Montréal, VLB éditeur, 1984.
- ⁷ Richard Gendron, Lise Gionet, Louis-Dominique Lavigne et Jean-Guy Leduc, *Qui a raison ?*, Montréal, Éditions coopératives de la Mêlée, 1984.
- ⁸ Suzanne Lebeau, *Les Petits Pouvoirs*, Montréal, Éditions Leméac, 1983.
- ⁹ Spectacle d'acrobatie, de jonglerie et de théâtre. Texte non disponible.

- ¹⁰ Françoise Camirand, Yves Lauvaux et Monique Rioux, *L'Umiak*, Montréal, VLB éditeur, 1984.
- ¹¹ Théâtre de l'Œil, *Regarde pour voir*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981.
- ¹² Louis-Dominique Lavigne, *Où est-ce qu'elle est ma gang?*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1984.
- ¹³ *Un jeu d'enfants* du Théâtre de Quartier avait été interdit pour cette « raison » par la CECM. Voir le dossier publié à la suite de la pièce aux Éditions Québec/Amérique, Montréal, 1980.
- ¹⁴ Diane Bouchard, Suzanne Lebeau, Raymond Plante et Michèle Poirier, *La couleur chante un pays*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981.
- ¹⁵ Louise Bombardier, Marie-France Bruyère, François Camirand, Normand Canac-Marquis, René Richard Cyr, Jasmine Dubé, Louis-Dominique Lavigne, David Lonergan et Claude Poissant, *Sortie de secours*, texte disponible au Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD).
- ¹⁶ Théâtre du Sang Neuf, *Qui sort du moule, dérange la foule*, texte disponible auprès de la compagnie.
- ¹⁷ Hélène Lasnier, *La Chambre bleue*, texte disponible auprès de l'auteur.
- ¹⁸ Lorsqu'une pièce a déjà été identifiée, nous demandons au lecteur de revenir lui-même à la notice explicative.
- ¹⁹ Marie-Francine Hébert, *Cé tellement « cute » des enfants*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1981.
- ²⁰ Louis-Dominique Lavigne, *Un vrai conte de fées*, texte disponible au CEAD.
- ²¹ Théâtre de Carton, *Je regarde le soleil en face*, d'après une idée originale de Robert Dorris. Texte disponible au CEAD.
- ²² Serge Marois et le Théâtre de l'Arrière-Scène, *Victoire de mon cœur*, texte disponible au CEAD.
- ²³ André Simard, *Au pied de la lettre*, texte disponible auprès de l'auteur.
- ²⁴ Marie-France Bruyère et Claude Poissant, *Arture*, texte disponible au CEAD.
- ²⁵ Yves Masson, *Pile ou face, prends ta place*, texte disponible auprès de l'auteur.
- ²⁶ Théâtre de Quartier, *Qu'est-ce qu'on fait à soir?*, texte non disponible.
- ²⁷ Théâtre de Quartier, *On n'est pas partis pour aller nulle part*, texte disponible au CEAD.
- ²⁸ Louis-Dominique Lavigne, *Le Sous-sol des anges*, texte disponible au CEAD.
- ²⁹ Yves Masson, *Couloir 15/25*, texte disponible auprès de l'auteur.
- ³⁰ Stéphanie, *Des cornichons au chocolat*, Le livre de poche 5943, 1983.
- ³¹ Carmen Brière, Jeanne Ostiguy, Diane Ouimet, Alain Robitaille, *Ton père, c'est le chum de ma mère*, texte disponible au Théâtre de l'Atrium.
- ³² Denis Chouinard et Nicole-Marie Rhéault, *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, d'après le conte de A. Bozellec, C. Bruel et A. Galland (Éditions du Sourire qui mord, Paris, 1978), Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1982.
- ³³ Marielle Bernard, *Sabib ou Une orange à la mer*, texte disponible au CEAD. Production du Théâtre de l'Avant-Pays.
- ³⁴ Lib Spry, *Le Bon, la vite et le plus lent*, texte non disponible.
- ³⁵ Théâtre des Confettis, *Partir en peur*, texte disponible au CEAD.

- ³⁶ Serge Marois, en collaboration avec Paul Livernois, *Les Boîtes*, texte non disponible.
- ³⁷ Volker Ludwig, *Max et Milli*, traduction de Jean-Luc Denis, production du Théâtre de Quartier. Texte non disponible.
- ³⁸ Ion Creanga, *Le Soldat et la mort*, adaptation d'Irina Niculescu, production du Théâtre de l'Œil. Texte disponible au CEAD.

