

## Écrire pour les tout-petits : question de point de vue

Suzanne Lebeau

Numéro 46, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27742ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Lebeau, S. (1988). Écrire pour les tout-petits : question de point de vue. *Jeu*, (46), 101–109.

## écrire pour les tout-petits: question de point de vue

Écrire pour les enfants est davantage une façon de regarder le monde que la nécessité d'en inventer un, différent et merveilleux, plus gai, plus coloré, plus souriant. C'est à cette réflexion que m'ont menée les textes que j'ai écrits en pensant aux plus petits, depuis dix ans.

Par exemple, un enfant peut garder 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'ont accompagné est sûrement tout autre... Pourtant, ils ont vécu ensemble dans les mêmes pays au même moment.



Suzanne Lebeau dans *Une lune entre deux maisons*. «Quand je pense que j'écris pour les enfants, je ne crois pas recréer le monde; j'adopte seulement un point de vue.»

Il n'existe pas plusieurs réalités «différentes» pour les «différents» groupes d'âge : les tout-petits, les enfants de l'élémentaire, les adolescents..., que nous avons définis pour situer 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. 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 des 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 ni voulus, ni prévus, et face auxquels ils sont impuissants. La maladie et la mort les rejoignent, ils aiment, ils se jalouent et 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 les enfants, je ne crois pas recréer le monde; j'adopte seulement un point de vue.

### **quoi dire?**

Il est illusoire d'essayer d'éviter cette question quand on choisit de s'adresser à des publics d'enfants, ne serait-ce qu'à cause de la conscience — bonne ou mauvaise — qu'ont les créateurs adultes placés dans la 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 forcent les créateurs que nous sommes 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 l'innocence ou la vérité en les opposant comme deux extrêmes irréconciliables.

### **les pièges de l'autocensure**

On ne peut nier qu'il existe une certaine volonté de protéger les enfants de la «dure réalité de la vie» qui nous fait choisir de bâtir un univers parallèle plus joyeux et sécurisant. Le vocabulaire à la fois très limité et très spécialisé dont se sert encore la critique pour décrire le théâtre pour enfants est éloquent. À titre d'exemple, considérons les quelques titres tirés d'une seule page de bibliographie de l'oeuvre d'Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980* :

- «Une fête et un régal pour l'oeil»;
- «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»...

Sous cet angle, l'écriture devient vite un exercice de censure, de simplification et de réduction, dont la marge de manoeuvre est si mince qu'il en dessine dans l'espace et dans le temps une imitation plus colorée, sans doute, mais en deux dimensions, du monde dans

lequel nous vivons tous, enfants et adultes. Les créateurs qui choisissent cette voie dénaturent l'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 pour une invention artificielle.

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

Comme exemple de cette autocensure 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, acceptable, de présenter aux enfants un personnage qui fume ? La question est ridicule ? Peut-être ; mais je vois près de cinquante spectacles pour enfants par an, et, de toutes les tendances, à travers des modes et des changements majeurs, je n'ai encore jamais vu un seul personnage s'allumer une cigarette, pas même dans les situations les plus réalistes. Pourtant, 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'aseptie de l'univers dans lequel il fait évoluer ses personnages.



Muriel Desgroseillers (Plume) et Dominique Dupire (Taciturne) dans *Une lune entre deux maisons*. L'histoire d'une rencontre entre deux personnages, structurée sur des objets et des images que les enfants peuvent facilement reconnaître. Photo : Patrick Bergé.



### la conscience du point de vue adopté

Par ailleurs, un simple mouvement de bascule pourrait facilement entraîner dans l'excès contraire le créateur qui s'isoleraït volontairement et consciencieusement dans la tour d'ivoire de ses préoccupations au nom de la liberté de création et en oublierait rapidement 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 —, en s'abstenant de considérer le théâtre comme un moyen privilégié pour informer, enseigner, renseigner, aviser, déclarer et convaincre. Le théâtre n'est ni une tribune ni une école.

Il faut lutter contre le réflexe premier qui est 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. C'est ce que j'appelle adopter le point de vue des enfants. La qualité, la vitalité et la vérité du théâtre en dépendent.

Écrire pour enfants, c'est accepter de regarder la vie et ses débordements à travers la même lunette que les enfants. En ce sens, il ne peut pas, il ne doit pas y avoir de sujets tabous... à la condition de ne pas perdre le point de vue qu'on se fixe au départ. Pour ce, il n'y a pas de recette, il n'existe pas une seule façon de faire les choses; mais le meilleur moyen de trouver son point de vue est d'être à l'écoute des enfants qu'on veut rejoindre.



Carl Béchar et Huguette Oligny dans *la Marelle*. «Un moment de théâtre clos sur lui-même, qui sollicite l'écoute attentive sans encourager le petit à manifester ouvertement, dans les limites du spectacle, son plaisir, ses craintes ou ses interrogations.» Photo : Robert Etcheverry.

### **ajuster sa lentille**

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 trois ans, comme animatrice dans des ateliers de création libre pour des enfants de quatre et cinq ans, et dans les salles de théâtre où je les retrouvais, public ennuyé parfois par des spectacles qui ne le concernaient pas toujours.

Avant de commencer à écrire, je me suis mise à observer les réactions des enfants 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'attention, les relations avec les personnages, j'ai noté les manifestations directes et immédiates de leur intérêt ou de leur manque d'intérêt.

*Une lune entre deux maisons* est le premier texte que j'aie écrit pour des enfants de cet âge, en 1979. Et comme c'était une première expérience non seulement pour moi comme auteure, ou pour le Carrousel qui a créé ce spectacle, mais dans l'ensemble de la pratique du théâtre pour enfants au Canada, j'ai eu besoin de recueillir une information plus large sur le comportement et le développement des petits. Je voulais comprendre de quels acquis ils disposent sur les plans psychologique, social et intellectuel, et quels étaient les grands apprentissages de cette période de leur vie.

Sur le plan psychologique, l'enfant de trois ans commence à s'affirmer. Il s'oppose, désobéit. On l'entend pour la première fois dire «je». Il devient possessif, se reconnaît sur des photos et amorce son identification au parent du même sexe. Mais cette affirmation de soi ne va pas sans angoisse. C'est la période des cauchemars et des réveils nocturnes, celle de la découverte de la honte et de la gêne aussi.

Intellectuellement, c'est l'époque de l'avènement de la pensée symbolique. On le note dans le langage de l'enfant de trois ans, qui peut attribuer aux mots une valeur symbolique et parler d'une personne ou d'un objet qui n'est pas dans son champ d'exploration sensorielle. Le développement du langage à cette période est extrêmement important. Encore très égocentrique et consistant davantage dans la répétition de mots, de syllabes, de sons pour le simple plaisir, le langage évoluera vers une véritable communication.

Le développement de la pensée symbolique est aussi évident dans la manière de jouer de l'enfant, qui reproduit la réalité pour la comprendre et se l'approprier; puis il s'en détache et la traite en changeant les fonctions des objets qui l'entourent, en inversant les rôles et en adaptant les situations. On comprend donc à quel point le théâtre qui joue la réalité en la transformant est une forme d'expression qui rejoint particulièrement un enfant de cet âge.

Sur le plan social, c'est entre trois et cinq ans que l'enfant vit ses premiers vrais contacts avec l'extérieur. Plusieurs sont confrontés à une première sortie, et pour tous, c'est l'époque de la découverte de la collaboration et du conflit.

### **écrire**

J'ai commencé à écrire pour les petits avec la conviction qu'ils sont parfaitement réceptifs à toute relecture ou transposition de la réalité qui les rejoint et les touche. Ils sont sans préjugés et sans attente sur ce que doit être ou ne doit pas être le théâtre. Plus les enfants sont petits et plus cela est vrai.

Je n'ai donc jamais senti la nécessité de m'astreindre à des formules ou à des approches

traditionnelles comme le conte, les rimes, la fable, etc., et jamais mes choix n'ont été contraints par un thème ou des objectifs d'apprentissage. Mon approche a été beaucoup plus instinctive, globale, complexe.

Par contre, je sais très bien que la perception que je me suis faite des tout-petits a influencé le texte et le spectacle d'*Une lune entre deux maisons* et de *la Marelle*, cinq ans plus tard.

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

L'histoire de leur rencontre s'est structurée sur des objets ou des images que l'enfant peut facilement reconnaître et qui lui disent quelque chose. 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 coeur de leurs perceptions et de toutes leurs préoccupations. Peu à peu, on voit apparaître le soleil, la lune, des fleurs, des oiseaux, des arbres : le monde s'élargit.

### **stimuli visuels et sonores**

Chaque objet est à la fois un signe et un symbole. Par exemple, le soleil qui brille dans le ciel dit qu'il fait beau. Un tel signe permet 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 soleil représente ainsi une réalité que l'enfant peut facilement interpréter. Si la lune lui dit que c'est la nuit, elle lui rappellera aussi sa peur; la maison, son bien-être et sa sécurité, acquérant de ce fait une valeur symbolique liée de façon étroite à l'univers imaginaire et émotif de l'enfant.

Assez étrangement, le texte de *la Marelle* s'est articulé lui aussi sur des objets dont la fonction est tout autre mais tout aussi importante; les objets cette fois-ci ont été choisis non 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 petite 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 sont également très présents dans l'écriture même. Taciturne, dans *Une lune entre deux maisons*, se définit par 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 entraînera la véritable rencontre de Plume et de Taciturne est effrayante par sa noirceur et par les présences qu'on imagine sans pouvoir les identifier, 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.

En écrivant *La Marelle*, j'ai senti le même besoin de donner une place importante aux univers sonores. 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 établissent clairement les moments où la grand-mère entraîne son petit-fils dans son histoire et ceux où le petit garçon attire à lui sa grand-maman.

### **le théâtre dans l'espace**

Un élément a été essentiel et déterminant dans la relation que nous avons voulu établir avec ce public : l'espace. Les textes d'*Une lune entre deux maisons* et de *la Marelle* ont été écrits pour de tout petits groupes d'enfants. Ce n'est ni un hasard, ni une volonté de la mise en scène, ni un caprice de diffusion. Cet espace est bien inscrit dans l'écriture. Le caractère intimiste du propos, qui s'écarte d'emblée d'une projection vocale éminemment théâtrale, la dynamique qui s'établit entre deux personnages (dans les deux cas) et la relation que les comédiens installent avec les enfants dès le début du spectacle témoignent du souci de proposer une échelle qui soit humaine pour ces petits.

Nous avons donc privilégié les salles où il était possible d'accueillir une soixantaine d'enfants tout au plus; puis, avec l'expérience, nous avons peu à peu repoussé les limites et accepté une centaine d'enfants, pour fixer comme maximum à ces spectacles 150 personnes (adultes et enfants), dans certaines conditions seulement. Il ne faut jamais perdre de vue que la représentation constitue pour beaucoup de ces petits leur 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 tous ses amis de la réalité du danger.

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

### **la structure du texte**

*Une lune entre deux maisons* est bâtie sur le retour en arrière. Plume et Taciturne revivent, devant les enfants, une situation qui s'est passée «hier». Cette formule nous laissait toute la latitude dont nous avons besoin pour aborder pour la première fois un public de tout-petits, en nous garantissant de pouvoir jouer le spectacle, de raconter l'histoire tout en restant attentifs à des questions ou à des interventions majeures de la part des enfants.

Les questions sont très importantes pour l'enfant de cet âge, qui 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 proposer ce retour en arrière, qui s'est d'ailleurs avéré très précieux. Il a en effet permis aux comédiennes d'accueillir les enfants, en leur parlant directement, comme en confidence, donc de les rassurer et de les mettre à l'aise, ce qui n'est pas si facile. Il a également permis de les intégrer dès les premières minutes à l'action théâtrale en confirmant l'importance de leur rôle de public : «Nous allons vous raconter comment on s'est rencontrées.» Et il a permis 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 accroc ou d'ouvrir une parenthèse dans le texte en répondant à certaines 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 savait, ou bien qu'il n'avait pas peur, mais qu'hier... il ne le savait pas.





«L'auteur qui accepte d'écrire pour les enfants doit se laisser envahir totalement par l'obsession de ce public...» Sur la photo : Muriel Desgroseillers dans *Une lune entre deux maisons*. Photo : Patrick Bergé.

Cette structure était idéale pour une première approche. Et nous en avons si bien profité que, dès notre deuxième expérience, nous avons pu nous en détacher.

*La Marelle* prend des risques : elle se présente comme un moment de théâtre clos sur lui-même, qui sollicite l'écoute attentive sans encourager le petit à manifester ouvertement, dans les limites du spectacle, son plaisir, ses craintes ou ses interrogations.

Le pari a été lancé et gagné. Les enfants de trois à cinq 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 que se déroule le spectacle. Ils sont tout à fait capables d'attendre à la fin pour raconter, à leur tour, à la fois ce qu'ils ont vu et ce que cela représente pour eux. Si *la Marelle* a réussi à développer une nouvelle approche pour ce public, c'est peut-être que sa construction dramatique procède de la même logique que celle des tout-petits. La pièce ne raconte pas une histoire mais une journée, en deux récits, et le déroulement se fait, imprévisible et décousu, par associations d'idées, d'images, de mots, de sons, dans un flou poétique qui donne à l'enfant la chance de situer lui-même ce moment dans son propre imaginaire et dans sa vie quotidienne personnelle.

### **le langage**

Dans les deux textes, on peut constater que les phrases sont courtes et que 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 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 à utiliser des formules de présentation, à marquer la possession, à analyser la situation spatio-temporelle : je m'appelle...; c'est ma maison; c'est mon ami; c'était hier; on est dehors; c'est la nuit... Plume parle parce qu'il aime parler. Il prend plaisir, comme les petits, à jouer avec les sons, à répéter des rimes, à annoncer ce qu'il va faire et à 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 des 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 leitmotive et 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. Pourtant, les enfants ne s'y perdent pas ou s'y perdent volontiers... Ils démontrent une merveilleuse disponibilité, qui me donne le goût de toutes les audaces.

### **écrire du théâtre, pour les enfants**

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?

L'écriture théâtrale doit dépasser toutes les théories; elle doit les oublier, en faire abstraction, 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, cela ne peut en aucun cas garantir le succès et l'intérêt théâtral du produit.

L'auteur de théâtre pour enfants, comme celui qui écrit du théâtre pour adultes, doit retrouver le risque de la création, 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. Aucune place pour le compromis.

L'auteur qui accepte d'écrire pour les enfants doit se laisser envahir totalement par *l'obsession* de ce public, qui devient envahissante, comme une 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.

**suzanne lebeau**