

Sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse

Roger Deldime and Jeanne Pigeon

Number 26 (1), 1983

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28296ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Deldime, R. & Pigeon, J. (1983). Sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse. *Jeu*, (26), 53–57.

sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse*

1. Le théâtre professionnel pour l'enfance et la jeunesse est d'abord un *fait théâtral*, c'est-à-dire une organisation complexe d'éléments sonores (le texte écrit pour être joué avec sa syntaxe, sa stylistique et sa prosodie; la musique et les bruitages) et d'éléments visuels (le décor, les costumes, les déplacements, la gestualité, les éclairages...). Cette organisation varie en fonction du type d'écriture scénique, des intentions dramaturgiques, des options scénographiques, du jeu des comédiens... Ne pas appréhender le théâtre dans sa pluralité débouche sur la création de spectacles simplistes et réducteurs.

2. La *spécificité du public* ne doit pas infantiliser les productions théâtrales quant au texte, au jeu de l'acteur, au type de décor, etc. Admettre cette proposition conduit à éviter les redondances verbales (répétitions des mêmes informations... « pour être bien compris! ») et les redondances parallèles (explicitation verbale de la signification d'un décor, par exemple) si fréquentes mais combien inutiles (sauf dans quelques rares cas d'effets théâtraux recherchés) puisque tout signifie au théâtre, langage pluriel par excellence. Nos études en la matière démontrent que les enfants comprennent bien plus que ce que les adultes s'imaginent; ils sont, en outre, très souvent capables de dégager les significations symboliques de la narration anecdotique.

3. Le théâtre pour l'enfance et la jeunesse constitue un *art à part entière*. Ce phénomène artistique spécifique peut toutefois s'enrichir au contact des autres manifestations de l'art (peinture, sculpture, musique, danse...). La méconnaissance de cette interdisciplinarité (peut-être sécurisante pour certains) consiste à créer un ghetto préjudiciable au théâtre et au public. En outre, le théâtre pour enfants s'inscrit dans différentes pratiques esthétiques et idéologiques qui se concrétisent dans des réalisations dramatiques et scénographiques diversifiées.

4. Parler de *théâtralité* en la dissociant du contenu constitue une approche réductrice et simplificatrice. En effet, la théâtralité ne se résume pas à une sorte de « saupoudrage » du texte par quelques « ingrédients » spectaculaires. Les formes théâtrales se distinguent de l'esthétisme pur: elles sont porteuses de sens au même titre que le contenu du texte dramatique. La comédie musicale à message idéologique, par exemple, enlève tout esprit critique aux spectateurs par sa forme scénique

* Ces quelques réflexions-propositions de Roger Deldime et Jeanne Pigeon leur ont été inspirées par le neuvième Festival québécois de théâtre pour enfants (août 1982) auquel ils ont participé. Les auteurs sont rattachés au Centre de sociologie du théâtre de l'Université de Bruxelles.



L'Arche de Noé par le Théâtre de Galafronie (Belgique).

envoûtante qui fait appel à l'identification émotionnelle. Un travail critique sur la société est inopérant s'il ne se traduit pas dans des formes elles-mêmes critiques vis-à-vis des normes formelles habituelles. Susciter chez les spectateurs une attitude interrogative implique à la fois une lecture critique des contenus et des formes. Les spectacles construits sur des structures du type stimulus-réponse provoquent l'adhésion (voire l'endoctrinement) des spectateurs au même titre que les spectacles dits commerciaux.

5. Sans nier la part de subjectivité qui s'investit dans tout phénomène artistique, il est naïf, voire dangereux, de ne se référer qu'à ses propres intuitions ressenties au cours de la représentation ou aux réactions de quelques enfants pour induire des constatations ayant force de lois. L'*étude du comportement* du spectateur exige une honnêteté intellectuelle caractérisée notamment par une méthodologie rigoureuse basée sur des moyens objectifs d'analyse (expérimentale, si possible). Pour s'en faire une idée, nous renvoyons le lecteur à l'une de nos études, *l'Enfant au théâtre*, publiée dans la Collection J.E.B./Théâtre à Bruxelles en 1978 (107 p.).

6. S'il veut éviter le verbiage (ou le verbalisme), tout essai de *théorisation* doit définir les concepts qu'il utilise (exemples: théâtre didactique, théâtre populaire). La réflexion approfondie prend, en outre, appui sur des pratiques et des théories historiquement significatives (exemples: Brecht, Vilar) dans le but d'enrichir, de nuancer et de situer la problématique et ses propos éventuellement novateurs. Cette démarche référentielle fait apparaître les caractéristiques à la fois communes et divergentes dans les questionnements corrélatifs aux spécificités de chaque pays.

7. Le *raisonnement tautologique* (si fréquemment utilisé) n'apporte rien au débat: ses renvois uniquement émotionnels (« J'ai aimé le spectacle car il m'a fasciné ») conjugués à une apparente tolérance faite d'autosuffisance (« tout le monde il est beau, tout le monde il est gentil ») sont incompatibles avec une attitude authentique d'ouverture et de critique, facteur de progrès intellectuel et artistique.

8. En ce qui concerne la *diffusion des spectacles*, il est erroné d'opposer la diffusion scolaire dite populaire (parce que l'école est le passage obligé de tous les enfants) à la diffusion extra-scolaire dite élitiste. Il y a d'ailleurs, dans les deux cas, participation financière souvent équivalente des spectateurs. Croire en la possibilité d'une culture populaire et de sa diffusion dans toutes les classes sociales par le biais de l'école, c'est cautionner le présupposé que l'institution scolaire constitue un fait démocratique et qu'elle est le véhicule des intérêts de tous. En effet, le système éducatif est calqué sur la société hiérarchisée où la classe privilégiée détient la culture, c'est-à-dire les outils fondamentaux (savoir, savoir-faire et savoir-dire) et vise à la conservation du pouvoir culturel de celle-ci. Dans nos sociétés occidentales, il existe une contradiction entre l'objectif de démocratisation de l'enseignement et le processus de sélection qui élimine une classe socio-culturelle et qui favorise les « héritiers ». L'étude scientifique de la diffusion théâtrale pendant une décennie a démontré que ce sont essentiellement les milieux socio-économiques favorisés qui bénéficient de l'action culturelle (à bas prix, de surcroît, quand la diffusion est subventionnée par les pouvoirs publics). Notre Centre a publié une étude pluridisciplinaire (à vocation exhaustive) intitulée *Théâtre et jeunes publics: 1970-1980* et également parue dans la Collection J.E.B./Théâtre (335 pages). On y trouve notam-

ment une analyse fouillée (quantitative et qualitative) de la diffusion des spectacles en direction de la jeunesse.

9. Le concept d'*imaginaire* est de plus en plus galvaudé dans la mesure où il signifie très souvent l'ancestral merveilleux ou, plus récemment, une psychanalyse de bas étage. Le travail théâtral contemporain s'articule dans un rapport d'exclusivité: l'exploration de l'imaginaire individuel et l'analyse de la réalité sociale. La plupart des spectacles actuels négligent l'inscription sociale du pulsionnel ou réduisent la sociologie de l'imaginaire à l'unique quotidien. Or, l'évolution des sciences humaines montre qu'il est impossible d'ignorer le rapport dialectique de ces deux termes de la contradiction.

10. La tendance actuelle à reconsidérer le théâtre pour ce qu'il est (une manifestation artistique où se trouvent réhabilités la création, l'imaginaire, la subjectivité...) et non plus à le concevoir seulement comme un moyen de communication (au même titre que le journal, par exemple) peut réjouir. Toutefois ce regain d'estime, en soi, n'est pas antagoniste d'un théâtre dont le principal objet réside dans le travail sur la thématique sociale, sur la délivrance d'un message. La *réhabilitation de la création* peut aussi conduire au développement de l'art progressiste même si, dans certains cas, le terme ambigu de création est utilisé par des courants réactionnaires pour justifier le retour à l'irrationnel, à une mythification de l'individu, etc.



Diane Garneau et Dominic La Vallée dans *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, une production du Théâtre du Gros Mécano, 1982.

11. Le théâtre, phénomène culturel et social, art du spectacle vivant, média chaud, ne peut affirmer son existence et garantir sa pérennité que par une recherche multidisciplinaire et par une autocritique permanente. Le théâtre pour enfants nous passionne, c'est la raison pour laquelle nous sommes soucieux de l'analyser *sans complaisance*. Nous espérons ainsi contribuer à le faire respecter par ceux qui le découvrent.¹

roger deldime et jeanne pigeon

1. Les deux ouvrages mentionnés dans cet article peuvent être obtenus *gratuitement* en adressant une demande écrite et motivée à Yves Ramaeckers, directeur de la collection J.E.B., Ministère de la Communauté française, 78, Galerie Ravenstein, 1000 Bruxelles, Belgique.