Document généré le 25 avr. 2024 02:34

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

Les premiers explorateurs

Hélène Beauchamp

Volume 14, numéro 3, hiver 1992

URI : https://id.erudit.org/iderudit/13123ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Association Lurelu

ISSN

0705-6567 (imprimé)
1923-2330 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Beauchamp, H. (1992). Les premiers explorateurs. *Lurelu*, *14*(3), 51–52.

Tous droits réservés © Association Lurelu, 1992

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 en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

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.

https://www.erudit.org/fr/

L'édition de pièces de théâtre pour les jeunes publics au Québec

par Hélène Beauchamp

LES PREMIERS EXPLORATEURS

M'enfin... mille millions de mille sabords... la pièce n'est pas le théâtre!...

L'édition de textes de théâtre ne va pas de soi. Le théâtre est d'abord un art vivant de la représentation où le texte de la pièce trouve une place – la sienne – à côté des autres éléments visuels et sonores d'un langage artistique global et complexe. Assister à un spectacle, c'est recevoir une grande quantité d'information venant de sources variées, et le texte est alors *une* de ces sources d'information et de stimulation sensible. Publier une pièce de théâtre, même avec des indications scéniques et des photos, c'est choisir un seul des éléments du langage théâtral et l'isoler des autres, parfois à son détriment. Dans un tel isolement, le texte tiendra-t-il le coup? Publier un texte de théâtre, c'est presque le détourner de sa nature profonde, c'est le sortir de scène et le réorienter du côté de la littérature, c'est l'enlever de son environnement propre.

Certains auteurs de théâtre, et on les comprend, refusent de publier leurs textes. Ils allèguent que le théâtre est d'abord dans le spectacle vivant, que les mots ont une résonance particulière à chacune des représentations, que les spectateurs sont chaque fois différents ainsi que le texte. Ils disent que figer le texte dans un seul de ses états, c'est le trahir. D'autres choisissent de publier leurs textes de théâtre en les détournant vers d'autres formes, qu'ils estiment plus compatibles avec la page imprimée, comme la poésie, la nouvelle, la bande dessinée, le conte. Et personne, à ma connaissance, n'a encore osé ce dont les gens de théâtre rêvent secrètement, soit la publication d'un *spectacle*, publication qui supposerait la cohabitation de nombreuses écritures, dont les écritures musicale et sonore, visuelle et gestuelle, voire les écritures techniques (du plan d'éclairage, de la manipulation des appareils, de la réalisation des effets spéciaux).

Le spectacle serait-il non publiable? Il est déjà difficile à mettre sur film, l'enregistrement sur bande vidéo ne lui convient pas et la transmission radiophonique exige une adaptation. Le théâtre est un art à part entière, qui existe dans l'espace et le temps vivant de la représentation. Le texte, bien sûr, demeure publiable, mais il est alors amputé d'une part importante de sa réalité que seul un lecteur actif peut lui restituer.

Hélène Beauchamp enseigne au département de Théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Elle a écrit de très nombreux articles sur le théâtre enfance jeunesse et sur la pédagogie de l'art dramatique. Elle a publié, entre autres, *Le Théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, 1975; *Les Enfants et le jeu dramatique*, Bruxelles, De Boeck, 1984; *Théâtre et Adolescence*, UQAM, 1988.

Oser une première collection

On comprend dès lors que les éditeurs aient hésité devant la publication de pièces de théâtre. En plus, elles sont difficiles à lire. Le lecteur passif, qui n'entre dans un livre qu'à la condition expresse qu'on le prenne par la main, hésite longuement devant un texte dramatique. Entrer dans un livre de théâtre, c'est, déjà, choisir une attitude active face aux mots, une attitude faite de participation et de complicité. Entrer dans un texte de théâtre, c'est partir en voyage avec des personnages qui parlent et qui bougent (comme s'ils étaient vivants), c'est se retrouver dans des espaces définis et construits comme autant de paysages (comme s'ils existaient), c'est se couler dans la durée des événements (comme s'ils arrivaient vraiment). Tout se passe «comme si c'était vrai» et, pourtant, tout cela est fictif.

Lire une pièce de théâtre, c'est se situer dans un monde en trois dimensions, où des personnages en chair et en os parlent avec une vraie voix, vivent dans un vrai corps et dans un espace véritable, dans une durée qu'une horloge vraie pourrait marquer. Pour lire une pièce de théâtre, il faut se lever de sa chaise, sortir de son fauteuil, parler le dialogue à voix haute, marcher, se déplacer, s'arrêter, se taire, attendre, répliquer, entendre la réplique de son vis-à-vis, réagir et décider que... Le théâtre se lit à voix haute, debout au milieu d'une salle et, de préférence, avec d'autres personnes car il est un art du collectif.

Les difficultés se multiplient lorsqu'il s'agit de publier les textes du théâtre *pour* les jeunes publics, textes qui ont été écrits pour être joués par des adultes professionnels. Quels seront les lecteurs de ces textes? D'autres professionnels qui souhaiteront les mettre en scène? Des collégiens et des universitaires qui les analyseront? Des jeunes eux-mêmes?

En 1973, Les Éditions Leméac[1] lancent la collection «Théâtre pour enfants» où ils publieront, pendant les huit premières années, douze titres (répartis en neuf volumes) de cinq auteurs différents.

André Cailloux : *Frizelis et Gros Guillaume*, 1973; *Frizelis et la Fée Doduche*, 1974; *L'Île-au-Sorcier*, 1974; *François et l'oiseau du Brésil* et *Tombé des étoiles*, 1977.

Luan Asllani : *Les Trois Désirs de Coquelicot* et *Le Retour de Coquelicot*, 1973.

Marie-Francine Hébert : *Une ligne blanche au jambon*, 1974.

Pierre Morency : *Marlot dans les merveilles*, 1975; *Tournebire et le malin Frigo* et *Les Écoles de Bon Bazou*, 1978.

Roland Lepage : *Icare*, 1979.

Voyons de quels textes il s'agit et comment ils nous apparaissent aujourd'hui.

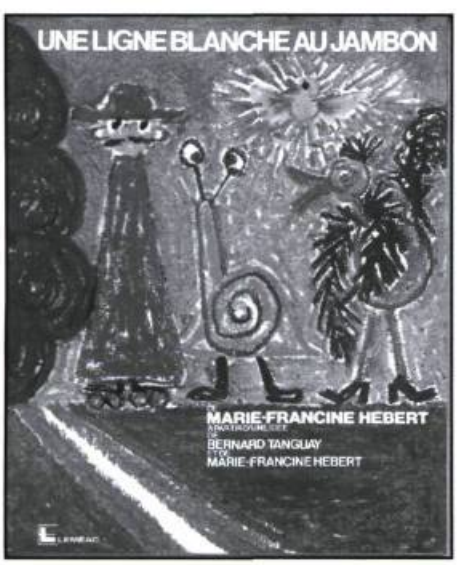
Inventer une boussole

André Cailloux, Luan Asllani et Roland Lepage sont, dans les années soixante-dix, connus pour leur participation à titre d'auteur ou de scripteur, d'acteur ou de conteur à de nombreuses émissions de radio et de télévision pour les enfants. Pierre Morency est avantageusement connu à Québec où ses pièces ont été créées avec un immense succès par le Théâtre pour Enfants de Québec, première

compagnie professionnelle à produire exclusivement pour les jeunes. Marie-Francine Hébert est au point de départ d'une importante carrière où l'écriture pour enfants aura une place prépondérante et elle propose, dans *Une ligne blanche au jambon*, un style tout à fait fantaisiste, plaisant et amusant[2]. Leméac, on le constate, identifie ses auteurs de façon éclairée.

Dix des douze pièces publiées avaient déjà été créées sur des scènes professionnelles par des compagnies de Hull, Québec et Montréal (Théâtre des Lutins, Théâtre pour Enfants de Québec, Théâtre Club[3], Théâtre du Rideau Vert, Théâtre des Pissenlits). Elles avaient connu une réception critique très favorable de même qu'une longévité assez spectaculaire. Contrairement au théâtre pour adultes où un spectacle connaît de vingt à trente représentations sur une durée limitée et identifiable (habituellement sur un mois), le théâtre pour enfants, joué les fins de semaine, en matinées scolaires pendant la semaine et en tournée sur tout le territoire devant un public potentiellement illimité (il se renouvelle régulièrement), offre une vie beaucoup plus longue aux textes et, éventuellement, aux publications.

Le format choisi par Leméac est spécifique. Le livre est un objet presque carré, agréable et facile à manipuler; la maquette des couvertures, en quatre couleurs, est établie à partir de dessins d'enfants ou d'illustrations s'en inspirant; les caractères, légèrement plus gros et imprimés en gras, facilitent la lecture; des photos d'une des productions théâtrales nous montrent les comédiens, les costumes et certains éléments de décor. Tout est mis en œuvre pour que la collection ait un effet. Or, le concept d'édition est mixte, marqué par deux orientations, et cela ne va pas sans entraîner certaines ambiguïtés.



La première orientation de la collection, et c'est la plus visible à cause du format, des caractères d'imprimerie et des illustrations, l'associe à l'édition de la littérature pour la jeunesse. L'éditeur cherche à rejoindre des lecteurs jeunes, qui ont l'âge des spectateurs de ce théâtre. La deuxième orientation est liée aux textes qui ont été écrits pour être lus, dits et joués par des adultes. Concept mixte, donc, et ambigu. À voir le livre on a l'impression qu'il peut être lu par des jeunes; à regarder le texte de plus près, on constate le contraire. Et comme les textes ne sont jumelés à aucune documentation d'accompagnement, on ne sait plus très bien à quels lecteurs ils s'adressent prioritairement.

Rappelons brièvement dans quel contexte ces pièces sont publiées.

1 – Le théâtre pour enfants au Québec se trouve alors au tout début d'une trajectoire et il cherche les voies de sa réalisation. Les territoires sont nouveaux et les explorateurs dessinent leurs cartes au fur et à mesure du voyage.

2 – L'enseignement de l'art dramatique n'est pas encore implanté dans les écoles primaires (où certains enseignants pratiquent l'expression dramatique sans nécessairement faire référence au théâtre).

3 – De grands mouvements se préparent en littérature jeunesse, en cinéma pour les jeunes, tout comme en éducation artistique.

4 – L'édition théâtrale en est à ses premières volontés de continuité dans des collections identifiées. Les éléments se mettent doucement en place.

Choisir l'écriture théâtrale

Qu'en est-il des textes publiés chez Leméac? Ceux de Pierre Morency et de Luan Asllani, ainsi que les deux premiers d'André Cailloux, sont légers, divertissants, écrits dans une langue élégante. Ils s'apparentent au conte de fée par leurs personnages et les situations d'enchantement et de magie qu'ils proposent, ou alors ils rejoignent les émissions de télévision qui, à l'époque, allaient chercher du côté de la science-fiction «à la Tintin» leurs personnages de professeurs distraits qui tentent en laboratoire des expériences un peu naïves. Les trois derniers textes d'André Cailloux, dont l'écriture est toujours influencée par le conte, ajoutent des éléments instructifs (sur la pollution, le Grand Nord, l'Amérique latine) aux fictions théâtrales, et l'action dramatique côtoie les récits d'aventures et de découvertes.

Roland Lepage présente le mythe d'Icare de façon fantaisiste, et ses choix peuvent gêner certains lecteurs. Cependant, le texte n'est pas dénué d'intérêt. Il accorde, entre autres, une grande place aux jeux spectaculaires et il laisse aux lecteurs la possibilité de les actualiser aux ateliers de jeux dramatiques. L'enseignante ou l'animatrice du deuxième cycle du primaire trouvera dans ce texte une matière (verbale, gestuelle, sonore) à explorer avec ses élèves qui auront, en prime, l'occasion de travailler sur des situations et des personnages significatifs[4].

Une ligne blanche au jambon demeure, aujourd'hui, le plus joyeux de tous ces textes : joyeux pour qui le jouera ou le lira (y compris les enfants du deuxième cycle du primaire) comme pour qui l'utilisera pour faire jouer, improviser, écrire des enfants. Les jeux de mots, les sonorités, les images, les personnages western sortis tout droit de la bande dessinée, l'humour : tout cela est inspirant et enthousiasmant. C'est là un texte qui donne le goût de sa mise en images et en mouvements; il est généreux de ses sens multiples et il peut ouvrir la porte à une véritable expérience esthétique.

C'est à partir de 1975 que le théâtre pour les jeunes publics prendra vraiment toute sa force, au Québec comme ailleurs dans le monde. Les textes publiés à compter de 1980, et dont nous rendrons compte dans les prochains articles, seront donc d'une facture quelque peu différente et, en tout cas, d'une écriture résolument théâtrale.

1. Les textes publiés chez Leméac après 1980 seront présentés dans le deuxième article. Rappelons que la maison Leméac lançait en 1968 la collection «Théâtre canadien» avec *Zone* de Marcel Dubé.
2. Au moment où elle publie ce texte, l'auteure est en plein processus d'écriture de *Cé tellement «cute» des enfants*. Créé à l'UQAM en 1974, publié aux Éditions Quinze en 1975, ce texte va complètement bouleverser la pratique du théâtre pour enfants au Québec. Nous en traiterons dans le deuxième article.
3. Le Théâtre des Mirlitons, compagnie de théâtre pour enfants du Théâtre Club, crée *Les Trois Désirs de Coquelicot* le 16 octobre 1960. Notons que la compagnie de théâtre pour enfants du Théâtre du Rideau Vert porte le nom de Manteau d'Arlequin 5/15.
4. Il n'est cependant pas nécessaire de reprendre à son compte la morale que l'auteur a cru bon d'inscrire au quatrième tableau.