

Jeunes d'ici, jeunes d'ailleurs : questions de culture(s) et de théâtre

Hélène Beauchamp

Number 27, Spring 2000

Circulations du théâtre québécois : reflets changeants

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041412ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041412ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Beauchamp, H. (2000). Jeunes d'ici, jeunes d'ailleurs : questions de culture(s) et de théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (27), 55-67. <https://doi.org/10.7202/041412ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 2000

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

Hélène Beauchamp
Université du Québec à Montréal

Jeunes d'ici, jeunes d'ailleurs : questions de culture(s) et de théâtre

Le projet de suivre un spectacle en tournée pour être témoin de la réception qui lui est accordée par ses divers publics m'a longtemps habitée. Il ne s'est réalisé qu'à petites doses, au gré d'occasions qui me sont revenues en mémoire pour nourrir les remarques qui suivent. En 1988, j'ai effectué la mini-tournée suisse du spectacle *Les enfants n'ont pas de sexe ?* avec le Théâtre de Carton ; en décembre 1990, le Théâtre de l'Avant-Pays m'a offert de suivre *Charlotte Sicotte* en tournée dans les écoles de la grande région montréalaise ; en 1991, j'étais à Bruxelles et, en 1995, à Tôkyô alors que DynamO Théâtre présentait *Mur-mur* dans le cadre de festivals internationaux. J'ai vu des représentations d'*Une lune entre deux maisons* à Montréal, à Vancouver et à Ottawa ; j'ai vu *Les petits orteils* joué par les acteurs de la création et ceux de la reprise. J'ajouterais que je revois souvent un spectacle plusieurs fois.

Il est évident que les lieux et les publics sont toujours différents, que chaque présentation d'un spectacle est unique. En théâtre pour enfants, il faut aussi rappeler que les spectateurs ne forment pas un seul public, mais plusieurs. L'âge des jeunes, les lieux, les moments, les saisons influent sur l'événement. La présentation est-elle donnée en semaine ou en fin de semaine ? dans le cadre d'un festival de théâtre ou d'un festival pour enfants ? Le public est-il de type familial ou multiâge ? Toutes ces considérations jouent, et d'autres encore.

C'est au sein de compagnies de tournée que le théâtre pour les jeunes s'est développé au Québec et que les textes dramatiques ont été écrits et produits. Elles ont pris en charge l'ensemble des activités nécessaires à l'affirmation des auteurs, depuis les ateliers d'écriture jusqu'à l'organisation de tournées nationales et internationales, sans oublier les périodes de vérification dans le processus de production. Elles ont construit leurs circuits de tournée et leurs outils de diffusion. Spectacles et textes dramatiques sont donc intimement liés à l'évolution artistique de ces compagnies, et interroger la réception que ce théâtre suscite, c'est en fait s'intéresser à tout un ensemble – production scénique, jeu des acteurs, texte d'auteur – qui porte la signature d'une compagnie.

Voyons par quels chemins et à quelles occasions d'ailleurs et d'ici se sont rencontrés.

Ville, enfance et compagnie de théâtre

De 1950 à 1975, les rapports avec le théâtre d'ailleurs s'établissent par le biais des textes issus d'autres cultures, d'autres traditions, d'autres époques, d'autres genres – et qui sont travaillés par les compagnies d'ici, toutes récemment fondées. Ces premiers spectacles d'acteurs ou de marionnettes puisent alors au fond commun des contes, des fables, des farces et de la littérature enfantine.

Le merveilleux et la magie, les lutins et les fées, les animaux, les sorcières et les forêts enchantées sont omniprésents, tirés de traditions populaires fortes jadis, quoique quelque peu vidées de leur sens. Pour les enfants, on invente encore des divertissements qui mettent à profit la structure éclatée du spectacle de variétés pour réunir des sketches qui montrent les exploits de héros fictifs, des clowneries, des numéros de cirque, des aventures au comique léger qui donnent à rêver. Le théâtre pour enfants puise aussi à la *commedia dell'arte*, adapte certains romans (*Pinocchio* de Collodi ou *Le livre de la jungle* de Kipling), s'inspire du western et de la science-fiction, entre autres sous l'influence de la télévision dont les scripteurs mêmes viennent proposer les personnages les plus populaires de leurs émissions.

Ce théâtre pour enfants est montré sur la scène de roulottes qui appartiennent aux municipalités, véritables théâtres ambulants qui, l'été, promènent de parc en parc leur équipement technique, les éléments scénographiques des spectacles, ainsi que les acteurs, chanteurs et montreurs de marionnettes. Ce théâtre a aussi sa place dans les rares salles de Montréal et de Québec, les samedis et

les dimanches surtout, parfois la semaine, en représentation scolaire. Il est joué à l'avant-scène, devant le rideau qui cache le décor du spectacle « pour adultes » à l'affiche en soirée. Ne sachant pas tout à fait à partir de quels indices « lire » et apprécier ces spectacles, les critiques ont la bonne idée d'observer les réactions des jeunes, voire de leur poser des questions sur ce qu'ils ont vu et entendu. C'est le tout début de la reconnaissance des enfants comme spectateurs « autres » (Beauchamp, 1985).

En théâtre pour enfants, les spectateurs existent vraiment, ils détiennent les clés du spectacle écrit, joué et produit pour eux. Marie-Madeleine Mervant-Roux, dans *L'assise du spectacle*, rappelle heureusement l'importance du spectateur dans la création théâtrale :

Pour que la relation s'enclenche, il faut que le spectacle soit *adressé* à l'assistance. Pas seulement *exécuté* pour le public, [...] mais *adressé* de l'intérieur du travail théâtral à un destinataire reconnu comme un véritable partenaire, véritable, donc imaginaire, reconnu, c'est-à-dire écouté, concrètement, continûment, subtilement écouté (1998 : 234).

La conscience de ce que sont les enfants, et chacun d'eux, est en quelque sorte représentative de la conscience sociale et politique qui se renouvelle en cette deuxième moitié du xx^e siècle, et elle va de pair avec la poussée de la pensée féministe et l'articulation de nouvelles balises anthropologiques et culturelles pour l'analyse théâtrale. La société n'est plus une, mais multiple ; le théâtre n'est plus un, mais multiple – à cause de ses spectateurs mêmes.

C'est vers 1975 qu'est amorcé le grand mouvement de la création dramatique et de la production théâtrale pour les jeunes publics, mouvement à double articulation – création et production – qui sera très tôt augmenté du volet de la diffusion. Ce faisant, et presque d'un seul coup, les compagnies ajoutent la fréquentation du théâtre aux pratiques culturelles habituellement associées à l'enfance (jouer, apprendre, grandir, se divertir).

Ce théâtre s'apprête à se lancer dans le monde au moment où se mettent en place les grandes questions sur les nationalismes, sur la mondialisation de l'économie et sur les réseaux de communication. Cette période d'explosion et de diversification de l'offre de spectacles correspond à une période de multiplication des marchés. Comment les compagnies de théâtre pour la jeunesse vont-elles s'inscrire dans ce contexte ?

Transposition, traduction et adaptation

Les premiers essais d'écriture dramatique et scénique sont issus de la création collective et de la prise de conscience des rapports entre les classes, mais aussi entre les cultures et les générations. Les premiers spectacles parlent la langue des émancipations possibles. Ce théâtre suit en cela, et presque exactement, la courbe d'évolution de l'ensemble du théâtre québécois.

À partir de 1975, ceux d'ici découvrent que certains textes du théâtre d'ailleurs correspondent aux orientations artistiques et idéologiques qu'ils privilégient. Le Théâtre de la Corvée produit *Faut pas s'laisser faire*, adaptation de la pièce berlinoise *Mannomann* ! Le Théâtre Petit à Petit met en scène *Tout ça pour des guenilles*, à partir de la version française de l'adaptation chilienne du *Cercle de craie caucasien*. Le Théâtre de Carton atteint le cap des 1 000 représentations avec *Les enfants n'ont pas de sexe ?*, adaptation de l'animation éducative *Darüber Spricht Man Nicht*. Le Théâtre Sans Fil emprunte *Le seigneur des anneaux* à l'Angleterre, alors que le Théâtre de Quartier produit la traduction du *New Canadian Kid* vancouverois de Dennis Foon. Le Théâtre de la Marmaille crée *L'Umiak* à partir d'une légende inuit, et tire son inspiration pour *Parasols* d'ateliers en Amérique centrale. Ces allers et retours sont les premières manifestations d'une internationalisation de la production théâtrale.

Très tôt le théâtre pour les jeunes publics crée aussi ses lieux et ses canaux de diffusion internationale. Les festivals, les colloques, les congrès de l'Association internationale du théâtre enfance jeunesse (ASSITEJ) se multiplient pendant les années 1980. Le festival montréalais du théâtre jeunes publics s'internationalise dès 1978 : par le biais des liens qui se tissent entre les artistes et leurs compagnies, Montréal se rapproche de Lyon, de Berlin, de Lisbonne, de Bruxelles, de Paris, de Turin. Les routes des tournées sont aussi celles des festivals : de Vancouver à Edmonton et Toronto, de Philadelphie à New York, Washington et Seattle.

Le théâtre jeunes publics s'expose à l'étranger également par le biais de publications à l'échelle nationale et internationale qui contribuent à ses voyages. En 1980, les trois premiers titres de la collection « Jeunes Publics » paraissent aux Éditions Québec/Amérique. Les Éditions Leméac consolident leurs collections à partir de 1983, et VLB publie des pièces pour enfants à compter de 1984. Des ouvrages et des articles dans les revues spécialisées font état du phénomène¹.

1. Dès 1979, je signe un chapitre sur le Québec dans *A Mirror of Our Dreams. Children and the Theatre in Canada*, publié à Vancouver. Mes articles paraissent dès 1981 en Belgique et en France,

De toute évidence, la décennie 1980 est déterminante quant à l'ouverture sur le monde des auteurs et des compagnies. C'est ce que pointait le titre de ma conférence sur la dramaturgie jeunesse donnée à la Société québécoise d'études théâtrales, en mai 1991 : « S'imaginer dans le monde ». Le travail théâtral des années 1980 est résolument tourné vers l'extérieur. Auteurs et compagnies voyagent et reproduisent leurs tournées nationales à l'échelle internationale, troquant les camions pour les avions.

Ce théâtre se lance dans le monde alors que les voies de communication se multiplient grâce aux nouvelles technologies, et au moment où de très nombreux intermédiaires (agents, diffuseurs, promoteurs, délégués culturels et commerciaux, etc.) se glissent progressivement entre la création théâtrale et les spectateurs. Il existe désormais un marché (plusieurs marchés ?) pour les spectacles jeunes publics qui sont créés et produits dans ces laboratoires que sont les compagnies de théâtre.

Questions de culture(s)

Qu'en est-il de l'accueil du théâtre québécois pour enfants à l'étranger ? Pour répondre à cette question, j'ai retenu des pièces et des productions que j'estime efficaces selon un point de vue dramatique, significatives au chapitre de la thématique, novatrices sur le plan théâtral, et qui me permettent de couvrir l'activité des vingt dernières années. Je me suis adressée aux compagnies productrices² pour dresser la feuille de route de ces productions (voir les données de diffusion en annexe). Ce sont cinq spectacles qui s'adressent aux enfants³, qui ont connu

puis, en 1984, dans *Canadian Theatre Review* et, en 1985, dans *Contemporary Canadian Theatre*. Surtout, je propose et coordonne un numéro bilingue, paru en juin 1985, de la revue de l'Association internationale du théâtre enfance jeunesse (ASSITEJ), *Théâtre Enfance Jeunesse*, avec la collaboration de Joyce Doolittle, Suzanne Lebeau, Maureen Labonté, Ruth Smillie, Lise Gionet, Dennis Foon, Brigitte Haentjens, Diane Bouchard, Graham Whitehead, Daniel Castonguay, Yannick Woolley et Leslee Silverman.

2. Je remercie celles et ceux qui m'ont accueillie dans leur compagnie, qui ont répondu à mes questions et qui ont mis à ma disposition les coupures de presse et les statistiques de tournée de leur spectacle : Gervais Gaudreault du Carrousel, Pierre Leclerc de DynamO, Lise Gionet du Théâtre de Quartier, Georgine Vaillant du Théâtre Sans Fil, Jasmine Dubé et Marc Pache du Théâtre Bouches Décousues.

3. Les spectacles pour adolescents auraient été plus complexes à analyser, à cause du caractère spécifique de la culture des 13-19 ans. Il aurait fallu tenir compte de plusieurs données liées, par exemple, à la musique, aux vêtements et aux costumes, aux comportements, etc. La culture enfantine peut être considérée comme étant plus universelle.

une diffusion régulière sur une très longue période et qui ont obtenu des prix. Les pièces ont été publiées et traduites. Les productions retenues font partie de celles qui ont contribué à faire connaître le théâtre jeunes publics du Québec à l'étranger.

Le premier constat est que les compagnies de théâtre sont conscientes de l'impact du succès d'un spectacle sur leur existence même, et sur la carrière d'un texte et d'un auteur. Par conséquent, elles consacrent beaucoup de temps à sa création et à sa production. Elles savent qu'elles ne tireront les bénéfices de leur production qu'après avoir échelonné sur plusieurs années les frais des laboratoires d'écriture et des chantiers de production, de vérification et de diffusion du spectacle. Le sort d'un texte est donc lié à sa première production, comme le sort d'une production est lié au choix des artistes concepteurs. Quelle réception les spectateurs d'ailleurs réserveront-ils à ces spectacles d'ici ? Pour le savoir, je ne pouvais m'en remettre qu'aux seuls articles de journaux.

Certaines de mes intuitions de départ se sont avérées justes, d'autres non. Dans mes hypothèses de travail, j'avais donné beaucoup de poids à la traduction, estimant que les textes traduits porteraient les traits distinctifs de la culture source (ici, la culture québécoise) au bénéfice des spectateurs d'ailleurs (culture cible). Or, à la lecture des articles et lors des rencontres avec les responsables des compagnies, j'ai compris que ce sont plutôt les composantes du spectacle qui sont porteuses des caractéristiques de la culture source et, parmi elles, la voix et la gestuelle des acteurs surtout. Une fois traduite, la langue d'origine (les mots, les jeux de mots, les expressions et les références) rejoint la culture d'accueil de la production. Pour la traduction des *Petits orteils*, par exemple, Maurice Roy a orienté sa recherche sur les *nursery rhymes* qui rendraient pour des jeunes anglophones le sens des comptines et des chants enfantins qui émaillent le texte de Louis-Dominique Lavigne. Georgine Vaillant du Théâtre Sans Fil m'a parlé de la voix des acteurs, des intonations, des rythmes, du débit, de la rondeur des sons de la traduction espagnole de *Jeux de rêves*. J'en ai déduit que c'est la voix des acteurs qui est porteuse de leur culture alors que le texte traduit donne aux spectateurs l'accès à l'histoire, aux personnages et aux dialogues.

Ce sont les compagnies créatrices et premières productrices du texte qui en commandent les traductions selon l'importance pressentie des contrats de diffusion, et qui présentent alors le texte traduit en tournée internationale, souvent avec la distribution originale. Traduire ou ne pas traduire ? Cette décision relève de considérations autres qu'artistiques et découle plutôt de l'évaluation des

retours sur investissement. Tout au long de ces réflexions sur la production de textes en traduction, une question est demeurée sans réponse : quels avantages le texte traduit aurait-il à « s'émanciper » par rapport à la production originale ? Ne bénéficierait-il pas alors des enrichissements qui viennent du travail du metteur en scène et des concepteurs d'ailleurs qui, ancrés dans leurs réalités culturelles, seraient à même de proposer d'autres lectures ?

Si texte et production sont soudés, c'est le spectacle qui fait réagir les journalistes et les spectateurs.

Mes autres hypothèses se sont avérées plus justes. À la lecture des articles de journaux⁴ qui proviennent des villes et pays où les spectacles ont été vus, j'ai pu vérifier à quel point il est courant que les journalistes tirent des communiqués émis par la compagnie l'information factuelle sur celle-ci, mais aussi la description du spectacle, le résumé de l'histoire ainsi que les précisions quant au genre littéraire ou spectaculaire. Certains mots de ces communiqués migrent vers le titre des articles pour souligner les caractéristiques propres au travail des compagnies. En ce qui concerne l'appréciation critique des spectacles, je n'irai pas jusqu'à dire qu'il y a unanimité d'un article à l'autre, mais presque ; en tout cas, il n'y a pas de grandes divergences d'opinion. Qui plus est, entre l'article de presse, le commentaire d'enseignants et l'évaluation faite par les diffuseurs spécialisés, les recoupements sont évidents.

De façon générale, j'ai constaté que les anglophones (Américains, Canadiens, Anglais) sont particulièrement sensibles à l'écriture dramatique, qui est commentée en premier. Tel ou tel critique note que l'histoire est d'une « belle simplicité », ou qu'elle concerne les enfants, ou que c'est une « poignant story ». L'article type évoque les caractéristiques de la structure de la fable et du rythme du dialogue, souligne certaines longueurs ou redondances qui entraînent, par exemple, des baisses de l'attention dans la salle. Les thèmes, en ce qui touche notamment leur valeur éducative, font habituellement l'objet de plusieurs remarques. Les critiques se montrent très attentifs aux prolongements possibles du thème et de l'histoire dans les conversations après le spectacle.

4. Ils se présentent tous selon une forme qui varie peu et qui comporte une présentation de la compagnie, une description et un résumé du spectacle, des informations utiles sur les représentations. Les commentaires d'appréciation sont plutôt brefs. J'ai choisi d'amalgamer ce qui en ressortait en un récit unique.

En plus de s'intéresser à l'univers des spectacles, les critiques s'attardent à la performance, surtout quand le spectacle table sur la virtuosité des acteurs ou des manipulateurs de marionnettes ; quant aux journalistes, ils sont attentifs à la maîtrise des moyens techniques et soulignent volontiers le fait que les effets spéciaux sont bien amenés. Ils sont très sensibles à l'expression des émotions et aux rapports entre les personnages. Selon les articles consultés, il semble que ce sont surtout les rapports entre les personnages et la complicité entre les comédiens qui touchent le plus les spectateurs, entraînant leur adhésion tout autant que leur réticence. Le théâtre est un art du spectacle vivant, et c'est à ce qui est vivant – qui relève du corps et de la voix dans l'espace – que les spectateurs accordent une grande attention.

Les réactions visibles et audibles des jeunes spectateurs sont notées par les journalistes, qui utilisent des onomatopées la plupart du temps. On parle des « ooohs and aaahs » qui culminent en applaudissements spontanés ; on note les « delighted gasps and giggles » des jeunes.

Un des articles résume, de façon très directe, ce qui assure le succès d'un spectacle qui vient d'ailleurs, et donne des indices quant aux attentes du public. Comme on connaît déjà l'excellent travail de la compagnie, écrit le journaliste, les spectateurs ne prennent pas trop de risques. On s'attend quand même, note-t-il, à ce que tout soit bien rendu et sans bavure. Comme les spectateurs veulent être captivés par ce qu'ils voient et entendent, tous les éléments du spectacle devront retenir leur attention. Conscient de la culture du divertissement dans laquelle baignent ses lecteurs et de la valeur qu'ils accordent aux propositions en tous genres, le journaliste établit ses comparaisons avec certaines émissions de télévision et tranche en faveur du théâtre qui propose féerie et fantaisie.

Que voient et qu'entendent ceux d'ailleurs qui accueillent un spectacle d'ici ? L'histoire bien structurée, le dialogue bien rythmé, les effets techniques bien maîtrisés. Le public apprécie le divertissement proposé, mais il est aussi à l'affût des idées et des thèmes, et s'attarde aux qualités de l'écriture, à l'originalité du contenu et aux effets spectaculaires : si un spectacle voyage, c'est qu'il offre plus que les autres. On pourrait en conclure que c'est le phénomène de la tournée – comme celui du festival – qui construit les attentes des spectateurs.

Pourtant, le spectacle et son contenu thématique ne doivent pas trop s'éloigner de l'ordinaire culturel des spectateurs. Ce qui dans les gestes, les attitudes, les comportements corporels des acteurs est inhabituel peut être perçu comme

étant inquiétant, voire irrecevable par des systèmes de valeurs autres. Un contact corporel plutôt direct entre un homme et une femme (deux acrobates du spectacle de DynamO) peut être lu comme une agression ; une relation tendre entre un père et son fils (dans *Petit monstre*) peut être lue comme une démission parentale...

La culture qui voyage, qui se déplace en tournée, en définitive, n'est peut-être pas tellement celle d'ici vers ailleurs – celle du Québec vers d'autres cultures –, mais bien celle du théâtre, du théâtre en tant que dramaturgie, spectacle, art et divertissement. Le théâtre que veulent les spectateurs d'ailleurs, c'est... du bon théâtre, dont ils diront après coup, en signe de reconnaissance ou pour aller plus loin dans leur appréciation du phénomène, qu'il vient du Québec.

Les lieux de la création

Ma recherche a mis en évidence deux réalités, jumelles, qui résultent en quelque sorte des choix effectués pendant les années 1990.

Fondées dans les années 1970 pour créer et produire les spectacles du théâtre jeunesse, les compagnies en sont devenues les administratrices dans les années 1980 et les diffuseurs dans les années 1990. Du coup, elles ont ajouté à leurs tâches de création et de production artistiques celle de la diffusion, et se sont trouvées à entrer dans le jeu des diffuseurs professionnels, des promoteurs et des agents. Par la même occasion, elles ont dû se situer par rapport aux vitrines de vente (*showcases*) et aux festivals, aux ententes d'affaires et aux partenariats d'affinités artistiques de cocréation et de coproduction. C'est la première réalité. Qui fait quoi désormais ? Où niche la création ? Est-il possible de différencier le processus de création de la logique de la production et du phénomène de la vente et de la commercialisation du spectacle vivant ?

La seconde réalité a trait aux spectateurs. Les compagnies de tournée savent-elles qui sont leurs spectateurs ? Pour qui elles jouent ? S'il est souhaitable que les spectateurs soient les partenaires de la création dramatique et théâtrale, n'est-il pas préférable de les connaître ? Ces spectateurs partenaires de la création ont comme rôle et fonction de recréer le spectacle et de réécrire la pièce autant de fois qu'ils le désirent après en avoir fait l'expérience, pour en faire surgir d'autres, pour que les énergies créatrices circulent et que d'autres spectacles adviennent.

Les années qui viennent sont celles des réseaux, des connecteurs et des communications par technologies interposées, mais aussi celles de l'intelligence sensible et des humanismes renouvelés ; celles de la mondialisation, mais aussi celles de la proximité et de l'écoute. Quels choix les artistes feront-ils ? Par quelles voies choisiront-ils de voyager ?

Hélène Beauchamp est professeure titulaire au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse à l'évolution du théâtre professionnel au Québec depuis 1940, et sa recherche, qui s'appuie sur une pratique théâtrale diversifiée, porte présentement sur la dramaturgie du théâtre pour l'enfance et la jeunesse et sur les lieux théâtraux à Montréal, au Québec et au Canada francophone. Elle dirige la série « Arts Éducation Culture » aux Éditions Logiques, où elle a publié Le théâtre adolescent. Une pratique d'affirmation (1998).

ANNEXE

Une lune entre deux maisons (1979)

Texte de Suzanne Lebeau ; mise en scène de Gervais Gaudreault ; production du Carrousel, Compagnie de Théâtre (fondée en 1975) ; pour les enfants de 3 à 5 ans.

Création en octobre 1979, à Québec ; publication aux Éditions Québec/Amérique, en 1980 ; 7 participations à des festivals internationaux, de 1982 à 1989 ; 3 tournées en Europe en 1983-1984 ; plus de 650 représentations jusqu'en mai 1993.

Productions du Carrousel en français, en anglais, en espagnol ; traduction en anglais, en catalan, en espagnol, en néerlandais et en portugais ; productions subséquentes par des compagnies en Australie, en Belgique, au Canada anglais, aux États-Unis, en France, au Portugal, en Suisse.

Mur-mur (1987)

Conception de Robert Dion, Michel Demers, François Dupuis, Michel Dupuis, Sabrina Steenhaut et Jacques Lessard (en collaboration spéciale) ; scénarisation d'Yvan Côté, Jacqueline Gosselin, Robert Dion, Daniel B. Héту, Pierre Leclerc, Guylaine Paul ; production de DynamO Théâtre (fondé en 1981) ; pour tous les publics.

Création le 22 octobre 1987 ; le 25 septembre 1998, soir de la milliè̀me représentation, le spectacle avait été joué en 7 langues, dans 16 pays, devant 406 800 spectateurs, lors de 27 festivals internationaux. Les équipes de tournée avaient visité 367 villes, dont 84 au Québec, 82 aux États-Unis, 60 au Japon, et elles avaient roulé 249 846 kilomètres. Le « carnet de tournée » était encore bien rempli pour 1998-1999.

Les petits orteils (1991)

Texte de Louis-Dominique Lavigne ; mise en scène de Lise Gionet ; production du Théâtre de Quartier (fondé en 1975) ; pour les enfants de 4 à 8 ans.

Création le 30 septembre 1991, au Centre national des arts, à Ottawa ; publication chez VLB éditeur, en 1991 ; Prix du Gouverneur Général, en 1992, dans la catégorie Théâtre ; 3 participations à des festivals internationaux, de 1994 à 1997 ; 2 tournées en France, de 1996 à 1998 ; 278 représentations jusqu'en mai 1999.

Production de la traduction anglaise de Maurice Roy par le Théâtre de Quartier ; production de cette même traduction, sous le titre *Ten Tiny Toes*, par le Sherman Theatre Company : représentations à Cardiff et en tournée au pays de Galles.

Jeux de rêves (1992)

Texte d'Henriette Major ; mise en scène d'André Viens ; production du Théâtre Sans Fil (fondé en 1971) ; pour les jeunes de 6 à 12 ans.

Création le 16 janvier 1992, à la Maison de la culture Frontenac ; publication chez VLB éditeur, en 1993 ; participation à 2 festivals internationaux ; 433 représentations devant 201 797 spectateurs de février 1992 à avril 1999, dont 308 au Canada et au Québec, 93 aux États-Unis, une au Luxembourg, 14 en France, 2 à Hong Kong, 5 à Taiwan, 5 au Maroc et 5 au Mexique.

Traduction en anglais, en espagnol et en chinois produites par le Théâtre Sans Fil.

Petit monstre (1992)

Texte de Jasmine Dubé ; mise en scène de Claude Poissant ; production du Théâtre Bouches Décousues (fondé en 1986) ; pour les enfants de 4 à 7 ans.

Création en mai 1992, aux Coups de théâtre, Rendez-vous international de Théâtre jeune public, à Montréal ; publication chez Leméac, en 1993 ; Prix de la Meilleure production jeunes publics de l'Association québécoise des critiques de théâtre pour la saison 1991-1992 ; mise en nomination pour le Prix du Gouverneur général en 1993 ; 3 participations à des festivals internationaux ; 300 représentations jusqu'en mars 1999.

Production de la traduction anglaise de Maureen Labonté par le Théâtre Bouches Décousues ; production de cette même traduction par le Department of Theater and Film, de l'Université du Kansas (Lawrence), mise en scène de Jeanne Klein.

Bibliographie

- BEAUCHAMP, Hélène (1985), *Le théâtre pour enfants au Québec 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH.
- BEAUCHAMP, Hélène (1992), « S'imaginer dans le monde. Regards sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs de 1980 à 1990 », *L'Annuaire théâtral*, n° 10, p. 125-136.
- DOOLITTLE, Joyce, Zina BARNIEH et Hélène BEAUCHAMP (1979), *A Mirror of Our Dreams. Children and the Theatre in Canada*, Vancouver, Talon Books.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (1998), *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions.
- WAGNER, Anton (dir.) (1985), *Contemporary Canadian Theatre. New World Visions*, Toronto, Simon & Pierre.