

L'âge de la parole

Premiers pas dans l'écriture pour bébés

Pascal Brullemans

Numéro 149 (4), 2013

Mémoires en jeu

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/70899ac>

[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

Brullemans, P. (2013). L'âge de la parole : premiers pas dans l'écriture pour bébés. *Jeu*, (149), 45–47.

PASCAL
BRULLEMANS

L'ÂGE DE LA PAROLE

Premiers pas dans l'écriture pour bébés

Cet article retrace les étapes d'un laboratoire portant sur l'usage des mots dans un spectacle pour bébés. Ce projet fut piloté par le metteur en scène Martin Staes, associé au Théâtre de la Guimbarde, basé à Charleroi, et par Pierre Tremblay, directeur du festival Petits bonheurs. J'ai été invité à me joindre à l'aventure à titre d'auteur. Deux comédiens, Karine Sauvé (Québec) et Nicolas Laine (Belgique), ont finalement complété l'équipe.

Dès les premières années, les mots qui entourent l'enfant l'aident à se définir en lui permettant de comprendre qui il est, d'où il vient, ce qu'il est pour les autres. Ils sont des repères, ceux à partir desquels il construit son identité... d'où l'intérêt de les aborder comme matière dans une démarche théâtrale orientée vers un public bébé. Plusieurs questions furent abordées tout au long de cette recherche. L'une des plus fascinantes concerne l'aspect dramaturgique de ce nouveau théâtre. En d'autres termes, comment peut-on écrire pour un public qui ne maîtrise pas encore les clés du langage ? La réponse est loin d'être évidente.

Mais, avant d'aller plus loin, je dois faire un aveu. Avant de plonger dans l'expérience du théâtre pour bébés, j'ai longtemps fait partie de ceux qui regardaient cette forme avec un certain scepticisme, pensant y découvrir une activité créative plutôt qu'une véritable forme d'art. Évidemment, je me trompais. Par ailleurs, toute personne ayant déjà accompagné des bébés lors d'un spectacle qui leur est destiné peut témoigner de leur qualité d'écoute, qui révèle une véritable rencontre entre un public et une forme. Dans le rapport qui s'installe entre le spectacle vivant et les bambins, il y a une relation presque viscérale, complètement différente de l'effet produit par l'écran, petit ou grand. De plus, l'écoute des bébés semble orientée vers d'autres objets que ceux qui sont privilégiés par un public plus âgé. Les bébés sont dans le moment présent de la situation, en relation avec l'univers sensible. Ils n'ont pas encore apprivoisé les codes qui entourent la construction du récit. De ce fait, on pourrait supposer qu'ils sont peu affectés par l'effet cathartique. Il n'est donc pas surprenant de constater que la majorité des spectacles pour ce public ne s'appuient pas sur une structure dramatique, mais sur une construction autour d'images ou d'éléments sensoriels (mouvement, son, matière, etc.). Dans ce contexte, les leviers dramatiques deviennent des sensations, des transformations,

des disparitions, etc. Bien souvent, le spectateur adulte se trouve déstabilisé devant cette *dramaturgie des sens*.

Pour orienter notre travail de recherche, nous avons commencé par prendre appui sur des lectures en lien avec différentes disciplines qui se consacrent au développement du langage chez l'enfant, telles que la phonétique, la linguistique ou la pédagogie. Nous avons isolé certaines notions qui nous apparaissaient importantes, telles que l'usage des phonèmes, la prosodie, le mot comme matériau, ou les étapes du développement du langage. Ainsi, nous avons fondé nos premiers exercices sur l'origine des sons émis par le corps, du sens qu'on leur associe et qu'il faut ensuite transmettre à l'enfant. Nos premiers travaux explorèrent le mouvement du diaphragme, l'ouverture du larynx, de la bouche, la position de la langue, etc. Nous avons ensuite travaillé sur le volume et le débit, avant de réintégrer progressivement le signifiant pour faire renaître le sens de la parole en salle de répétition.

Cette démarche s'inscrivait chaque fois dans un cycle où l'équipe identifiait une question, puis développait un exercice théâtral. Cet exercice était ensuite présenté devant des bébés à la crèche ou dans un centre de la petite enfance au Québec. Ces présentations entraînaient de nouvelles questions qui inspiraient d'autres exercices, et ainsi de suite. Évidemment, en travaillant sur l'usage de la parole, on en vient à raconter une histoire, celle de l'origine de notre relation avec l'autre. De l'instant où l'on découvre sa présence, jusqu'au moment où l'on veut exprimer ce que l'on ressent à l'intérieur de soi, les mots vont créer des ponts invisibles entre nos identités. Évidemment, nous voulions aborder ce thème à travers des situations dramatiques, en prenant appui sur des textes... Des textes que j'ai franchement eu beaucoup de mal à inventer. En m'interrogeant sur cette difficulté, je me suis rendu compte d'une chose toute simple à propos de l'écriture, une chose à laquelle je n'avais jamais réfléchi auparavant.

En abordant ce projet, j'avais beaucoup d'ambition. Je voulais écrire en évitant de garder une posture d'adulte, qui débouche trop souvent sur un ton didactique. Je tenais également à m'éloigner de ce qu'on appelle le « langage bébé », qui réduit le lexique aux seuls mots connus par l'enfant. Bref, je m'étais donné pour mission de réinventer ma langue en m'appuyant sur d'autres outils que la construction de l'intrigue pour rejoindre le public bébé. Armé de toutes ces bonnes intentions, j'ai pondu une première scène dramatique abordant le thème de la séparation (sujet assez préoccupant chez le nourrisson), qui fut un bide complet ! En analysant mon échec, j'ai constaté que, lorsque j'écris, je passe inévitablement par une étape de régression où « j'oublie » toute l'information accumulée, pour plonger à l'intérieur de mes souvenirs et laisser « monter les mots ». Par exemple,

en écrivant pour les adolescents, je retourne instinctivement vers les événements et les impressions que je vivais à cette époque de ma vie. Je revis le même processus de régression lorsque j'écris pour la petite enfance. Mais si je dois remonter au-delà de l'âge de 4 ans, le chemin s'arrête. Je me retrouve alors face au vide, incapable de me mettre à la place de mes petits spectateurs. Privé de mon instinct d'auteur, il m'a fallu trouver un autre chemin pour écrire. Un chemin qui passe inévitablement par l'écriture de plateau. J'ai donc lié mon sort à celui du metteur en scène et des acteurs, en repartant dans un travail d'improvisation, mêlant le mouvement des corps à celui des mots pour construire des scènes. Il est important de mentionner que, dans le théâtre pour bébés, la notion de jeu intègre certaines particularités, comme l'observait Raphaële Noël, psychologue clinicienne et professeure au Département de psychologie de l'UQAM, qui participait à l'un de nos exercices :

La vie psychique du bébé est très différente de celle de l'adulte. À cet âge, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est en construction. Lorsque le bébé regarde le spectacle, il est dans un espace transitionnel (c.f. D. W. Winnicott, 1971) dans lequel la question du dedans et du dehors est suspendue. Pour le rejoindre, le comédien doit être capable de jouer dans cet espace. Il doit être capable de retrouver le bébé dans un univers où la réalité et l'imaginaire se rencontrent sans que l'on ait à se poser la question de la frontière entre les deux. Il lui faut retrouver son propre espace transitionnel et le mettre en scène, l'explorer sur scène dans une communication avec le bébé qui va lui demander de régresser vers des modalités plus infantiles. Être capable de jouer dans un espace transitionnel ne correspond pas nécessairement à une régression ; le mouvement de régression est plutôt présent lorsqu'il faut revenir à un autre mode de communication ; il faut alors plonger dans l'infantile en nous, vers des états plus régressés. Dès que l'on joue, sur scène ou ailleurs, on est dans un espace transitionnel et on sollicite celui de l'autre. Ce n'est donc pas la particularité du théâtre pour bébés. La particularité de celui-ci, à mon avis, est que dès qu'on n'est plus dans un espace transitionnel, c'est-à-dire dès que l'on ne joue pas vraiment, on perd l'attention du bébé.

En retournant à la crèche pour présenter l'aboutissement de notre travail, nous avons tout de même quelques doutes quant à la réception des bébés face aux enjeux dramatiques de nos scènes dialoguées. Mais, contre toute attente, nous avons obtenu une écoute extrêmement attentive, fort différente de celle que nous observions lorsque nous présentions nos premiers exercices basés uniquement sur le rythme et le son. Nous avons observé que, lorsque nous présentions des phrases courtes et rythmées, nous obtenions une *attention active* de la part des bébés. Or, lorsque nous présentons une



Rencontre avec les participants au laboratoire sur l'usage des mots dans les spectacles pour les enfants de moins de 3 ans, lors du festival Petits bonheurs 2013. Sur la photo : Pascal Brullemans en compagnie de Martin Staes, metteur en scène associé au Théâtre de la Guimbarde (Belgique), et des comédiens Karine Sauvé (Québec) et Nicolas Laine (Belgique). © Michel Pinault.

action dramatique portée par des mots soutenus par des gestes, nous avons l'impression d'accrocher nos spectateurs sur le *sens* de la situation dramatique et d'obtenir une écoute encore plus attentive. Afin de valider nos observations, nous avons répété l'expérience en présentant les mêmes scènes devant différents groupes. Nous avons obtenu des résultats similaires, c'est-à-dire une écoute parfaitement perceptible de la part des bébés devant une situation dramatique passant par les mots. Lors de ces présentations, nous avons également testé l'effet de la répétition ; chaque scène était répétée deux fois devant le même public. Cela provoquait une meilleure écoute chez les bébés, leur permettant de dissiper leur appréhension et créant une connivence qui multipliait l'effet comique des situations.

En conclusion, il apparaît évident que les bébés ont la capacité d'appréhender une œuvre dramatique intégrant des dialogues, pour autant que cette proposition soit soutenue par une présence scénique forte. Mais jusqu'à quel point pouvons-nous suivre les étapes traditionnelles de la production d'un texte sans amalgamer le travail d'écriture à celui du metteur en scène ? Dans l'équipe, les avis restent partagés. Pour ma part, je dirais que les bébés forment un public si particulier, ils ont une écoute et un rythme si différents, qu'il est nécessaire d'aller régulièrement à leur rencontre avec du matériel et de mesurer l'impact de la proposition pour être en mesure d'articuler une parole qui soit sur la bonne fréquence. À vrai dire, après 20 ans de projets d'écriture, je dois admettre que cette rencontre avec le public bébé fut l'une des expériences théâtrales les plus troublantes que j'aie connues. ■