

# L'auteur dramatique pour la jeunesse

## Un portrait de famille(s)

Denis Lagueux

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29058ac>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Lagueux, D. (1981). L'auteur dramatique pour la jeunesse : un portrait de famille(s). *Jeu*, (21), 16–20.

# l'auteur dramatique pour la jeunesse un portrait de famille(s)

Le théâtre pour la jeunesse a connu, au Québec, son véritable essor au cours des années 1970. Avant cette date, il y eut bien sûr, les spectacles de Paul Buissonneau, d'André Cailloux et de Micheline Legendre. Ceux-ci, quoique intéressants, n'en demeurent pas moins des initiatives isolées; leur théâtre pour les « petits » est considéré, à l'époque, comme une expérience marginale par rapport à l'ensemble de l'activité théâtrale du Québec et, à la limite, comme un sous-produit culturel.

Par contre, au début de la dernière décennie, naît un engouement général pour le théâtre pour la jeunesse. En très peu de temps, on sait lui donner des moyens de création et de diffusion comparables à l'autre théâtre (le théâtre pour adultes): de nombreuses troupes, des subventions relativement importantes, des réseaux de tournée de mieux en mieux articulés, des éditeurs et un projet de lieu de diffusion attiré. Il devient du *vrai* théâtre.

Cependant, des auteurs l'ont d'abord écrit. Les Hébert, La Haye, Lavigne, Poissant sont de ceux là, oui, mais... Qui sont-ils? Le portrait de celui qui se définit comme un auteur pour la jeunesse est difficile à tracer parce que c'est au sein des troupes que le théâtre pour la jeunesse, plus particulièrement le théâtre pour enfants, s'est développé en s'entourant d'artisans aux fonctions tantôt multiples, tantôt spécialisées mais toujours convergentes au spectacle: auteur, auteur-comédien, comédien, comédien-metteur en scène, metteur en scène... Alors qui sont-ils? C'est à travers une perspective historique, à travers les étapes d'un développement original, qu'une réponse pourra être donnée, trouvée.

**des premiers textes au « répertoire » du centre d'essai des auteurs dramatiques**  
C'est en 1973 que le Centre d'essai des auteurs dramatiques inscrit à son répertoire les premiers titres de textes dramatiques pour la jeunesse, à cette occasion destinés aux jeunes enfants. *Alexis le Trotteur*, *Une ligne blanche au jambon* de Marie-Francine Hébert et *Bouilli de légumes* de Denis Lagueux se trouvent alors répertoriés parmi les textes dits « pour adultes ». Par contre, dès 1974, les résumés de dix textes pour enfants se voient publiés dans des cahiers consacrés uniquement à la dramaturgie pour la jeunesse. Quatre d'entre eux sont le résultat d'ateliers d'écriture regroupant des comédiens et des enfants improvisant pour le compte d'un auteur. La démarche d'écriture individuelle fait lentement place à une autre, plus collective celle-là: bien que l'auteur demeure le signataire du texte, il s'entoure maintenant de plus en plus souvent de collaborateurs. En 1975, le Répertoire/



Atelier d'écriture avec des enfants animé par Monique Rioux.

jeunesse du C.e.a.d. compte déjà vingt-sept textes dont dix-neuf sont signés par des individus, sept proviennent d'ateliers d'écriture et un est attribué à un collectif.

### **des ateliers d'écriture**

Après avoir inscrit à son répertoire les premiers textes pour enfants, le Centre d'essai des auteurs dramatiques organise, sous l'initiative de Monique Rioux, les premiers ateliers d'écriture au théâtre pour enfants à la suite desquels le théâtre de la Marmaille et de Lacannerie sont créés (un rapport troupe/écriture s'annonce). Des comédiens et des enfants avaient été invités à inventer, à improviser des personnages, des lieux, des situations, pour fournir à un auteur le matériel (l'inspiration) nécessaire à l'écriture d'une pièce. Des troupes déjà existantes, plusieurs s'inspirent alors de cette démarche. Pour elles, l'écriture du texte constitue l'essence de leur travail et leur souci premier. Il n'existe alors aucun acquis, aucun modèle véritable autre que celui des contes de fée. Les expériences d'écriture, de scénarisation, de création se multiplient et se diversifient: avec ou sans comédien, avec ou sans enfant, avec ou sans auteur. Parallèlement au développement des modes d'écritures, des propositions de contenus se précisent et le nombre des troupes pour enfants ne cesse d'augmenter.

### **un festival de théâtre pour enfants**

En 1974, c'est le premier véritable échange. Les troupes de théâtre pour enfants sont invitées dans le cadre du Festival d'été de Longueuil à leur première rencontre qui deviendra annuelle. Des auteurs, des comédiens, des metteurs en scène, des animateurs, des enfants sont au rendez-vous. On met en commun les résultats de son travail tout en définissant sa démarche particulière: d'un individu à un autre, d'une troupe à une autre. Cette réunion, entre autres d'auteurs, mais aussi des différents intervenants à la création d'un spectacle, suscite maintenant une nouvelle approche

en théâtre pour enfants: l'écriture du spectacle précède maintenant celle du texte (comme le relève d'ailleurs Hélène Beauchamp dans *le Théâtre à la p'tite école*) et confirme l'interrelation entre les troupes et les auteurs: « des auteurs sont bien souvent rattachés à une troupe: Denis Lagueux à Lacannerie, François Dépatie au Gyroscope, Diane Bouchard au Théâtre de l'Avant-pays »<sup>1</sup>. Le Festival de théâtre pour enfants devient le lieu privilégié de l'exploration de cette démarche, parce qu'il devient un lieu d'échanges entre tous les praticiens du théâtre pour enfants. L'apport de tous les membres de la troupe à l'écriture du texte final devient indéniable.

### **aujourd'hui**

Le dernier *Répertoire des textes* du Centre d'essai des auteurs dramatiques compte soixante-quinze titres pour la jeunesse: soixante-trois pour enfants, douze pour adolescents; cinquante-sept signés par des auteurs individuels et dix-huit seulement en collaboration ou en collectif. L'écriture pour la jeunesse serait-elle alors devenue surtout une pratique individuelle, contrairement à ce qui vient d'être entendu? Non, puisque le Répertoire du C.e.a.d. ne regroupe pas de façon exhaustive tous les textes pour la jeunesse qui ont été écrits et surtout produits, pas plus qu'il n'indique à tout coup les démarches qui ont précédé l'écriture de ces textes. Les productions des deux dernières années des troupes pour enfants et, plus spécialement, les neuf productions québécoises inscrites en 1980, au Septième festival de théâtre pour enfants, donnent plutôt l'information contraire et laissent penser que l'écriture pour enfants a maintenu sa définition dans le sens d'écriture du spectacle par les troupes et en constitue le modèle idéal.

### **un modèle**

En effet, cinq d'entre elles sont signées par un collectif: *Image à 4* du Théâtre du Gros Mécano, *Regarde pour voir* du Théâtre de l'Oeil, *Tempête à la bibliothèque* de la Grosse Valise, *Un drôle d'épouvantail* du Théâtre des Confettis et *Un jeu d'enfants* du Théâtre de Quartier; deux par des auteurs individuels rattachés à une troupe: *le Cas rare de Carat* de Louise Bombardier, par le Gyroscope et *Petite ville deviendra grande* de Suzanne Lebeau, par le Carrousel; une par un auteur individuel invité pour *On n'est pas des enfants d'école* de Gilles Gauthier, par le Théâtre de la Marmaille; et une dernière par un auteur individuel, *On est capable* de Louis-Dominique Lavigne, par le Théâtre Lacannerie mais déjà écrite et produite pour un autre groupe. L'apport à la dramaturgie des troupes/auteurs et des auteurs/individus rattachés à une troupe est à nouveau souligné lors de ce festival. C'est donc un portrait de famille, plutôt qu'un portrait individuel, qu'il faut entrevoir quand on parle d'auteur dramatique pour la jeunesse, et de famille avec un s si l'on s'intéresse aux différents genres qui peuvent devenir le dénominateur commun à certaines de ces productions.

### **famille(s)**

Les objectifs idéologiques, les recherches formelles ou les choix esthétiques que ces neuf troupes ont faits pourraient peut-être permettre d'identifier la famille à laquelle appartient leur écriture, d'où la notion de pluriel. Cependant, une telle simplification restreindrait la globalité du champ d'action que chacune d'elles s'est donnée. C'est alors uniquement à la lumière d'une de leurs productions, en tant que réalisation ponctuelle, prise à titre d'exemple dans une démarche plus générale, que les ten-

1. Service du théâtre du ministère des Affaires culturelles, deuxième édition, décembre 1980, p. 27.



*Un jeu d'enfants* de Louis-Dominique Lavigne. Produit par le Théâtre de Quartier, 1980.

dances d'une dramaturgie pour la jeunesse apparaîtront.

Huit d'entre elles sont fortement marquées de didactisme. Elles tendent à refléter le vécu des enfants en y apportant un regard critique afin que ceux-ci puissent mieux appréhender leur quotidien pour apporter un changement. Parmi elles, certaines, par leur théâtralité (personnages-clowns, marionnettes), se distinguent en présentant un didactisme éclairé qui permet à un quotidien de se transposer dans un monde plus fantaisiste, marqué par l'imaginaire, sans pour autant abuser de l'inconscient, de l'illogique et du fantasme.

De façon générale, la dramaturgie pour la jeunesse s'écrit de l'une ou l'autre des manières suivantes: tantôt par un didactisme *rigoureux* où l'action est profondément ancrée dans le quotidien (*Un jeu d'enfants* par exemple, où les personnages sont des enfants, des vrais, où les éléments scéniques rappellent l'environnement quotidien); tantôt par un didactisme *éclairé* (*On n'est pas des enfants d'école*, où enfant et professeur deviennent des clowns mais où l'action se situe quand même au niveau du quotidien); enfin, parfois, par l'expression de l'inconscient (*le Cas rare de Carat*, où des rats s'humanisent et évoluent dans un univers fantasmatique).

Par contre, bien que les objectifs didactiques aient prévalu dans l'ensemble de ces productions, l'intention de celle du Gyroscope, sans être unique et première (*Icare* et les autres productions du Théâtre des Pissenlits lui sont antérieures), stigmatise la fin d'une pensée monolithique en théâtre pour la jeunesse: le didactisme des années 1970. En effet, lors du premier Colloque international sur le nouveau théâtre



*Une lune entre deux maisons* de Suzanne Lebeau. Produit par le Carrousel, 1980. Photo: Anne de Guise.

pour la jeunesse de Montréal, qui a suivi ce festival, n'a-t-on pas entendu, à plusieurs reprises, dans le cadre de l'atelier portant sur l'écriture, plusieurs participants se référer positivement au merveilleux ou à l'imaginaire comme source d'inspiration? (Voir *Jeu 20*, p. 63.) Les dernières productions de la Marmaille et du Carrousel tendent à prouver cette affirmation (*Pleurer pour rire* et *Une lune entre deux maisons*).

S'il est maintenant incontestable que le théâtre pour la jeunesse s'écrit selon un mode original — l'interaction des différentes fonctions créatrices au sein d'une troupe — l'apport constant et soutenu d'individus spécialisés dans l'écriture proprement dite l'est aussi. Certains d'entre eux en sont d'ailleurs à leur quatrième, cinquième ou xième contribution au sein d'un groupe de création. C'est ainsi que les Lavigne, La Haye, Bouchard, Lebeau,... doivent être considérés parce que la Marmaille, le Carton, le Quartier, le Carrousel, le Gyroscope, l'Avant-pays,... méritent la même considération. C'est ainsi que l'écriture d'un spectacle de théâtre pour la jeunesse qu'elle soit le fait d'un individu, d'une collaboration entre des auteurs ou d'un collectif de création, demeurera toujours liée à l'image et aux intentions de la troupe productrice.

**denis lagueux**