

## « Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980 »

Gilbert David

Numéro 42, 1987

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26949ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer ce compte rendu

David, G. (1987). Compte rendu de [« Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980 »]. *Jeu*, (42), 176–179.

## «le théâtre pour enfants au québec: 1950-1980»

Essai d'Hélène Beauchamp, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec/ Littérature», 1985, 306 p., ill.

### la reconnaissance d'un territoire

Cet essai substantiel sur le théâtre pour enfants au Québec, de 1950 à 1980, a d'abord été une thèse, défendue en 1982 à l'Université de Sherbrooke sous le titre de *l'Histoire et les conditions du théâtre pour enfants au Québec 1950-1980*; la bibliographie, l'appareil des notes, les annexes et les index témoignent d'une recherche universitaire rigoureuse et bien documentée, et font de cet ouvrage un précieux instrument de référence — le premier du genre à paraître ici.

Le corps du texte est divisé en deux parties: la première, intitulée «Une histoire à raconter», fait en effet l'historique des activités théâtrales destinées aux enfants, des Compagnons de Saint Laurent à 1980. Dans une deuxième partie, l'auteure examine l'écriture dramatique pour enfants en tant que telle et en propose une typologie, sous le titre général d'«Un théâtre à créer».

La partie historique de l'ouvrage est passionnante à lire; l'auteure y distingue trois périodes: d'abord, de 1950 à 1965, ce sont les débuts d'une activité théâtrale régulière tournée vers les enfants. Ainsi, les Compagnons de Saint Laurent vont s'intéresser aux jeunes spectateurs au moment où ils se professionnalisent et s'installent, en 1948, rue De Lorimier, à l'angle de Sherbrooke, à Montréal; les Compagnons fondent alors le

Théâtre de l'Arc-en-Ciel qui sera responsable de la production de spectacles tout public: des pièces de Chancerel, entre autres, y seront présentées; des spectacles d'autres groupes, comme les Marionnettes Daudelin et la Compagnie du Masque, y prendront aussi l'affiche; mais tout cela sera de courte durée, parce que le Théâtre des Compagnons ferme définitivement ses portes en 1952...

C'est le Théâtre-Club, fondé en 1954, qui remet à l'affiche le théâtre pour enfants en créant en 1958 le Théâtre des Mirlitons; à la tête de ce dernier, on trouve Monique Lepage, Jacques Létourneau, Huguette Uguay et Kim Yaroshevskaya. À ce moment-là, ses responsables indiquent clairement leur volonté de faire un théâtre adapté<sup>1</sup> au jeune public, en souhaitant «former pour plus tard un public averti». Leur premier spectacle, en 1958, est une revue, *Ali Baba*, qui permet aux enfants de retrouver les personnages qu'ils ont pu découvrir à la télévision: Fanfreluche, le pirate Maboule, Madame Bec Sec et Michel le magicien. On y adapte ensuite des contes célèbres pour la scène: *le Chat botté* et *Peau d'âne*. En 1960, on présente un texte original de Luan Asslani, intitulé *les Trois Désirs de Coquelicot*, pièce féerique aux nombreuses péripéties, dans lesquelles abondent les interventions magiques; si le Théâtre des Mirlitons cesse ses ac-

1. C'est le maître mot à cette époque: déjà les Compagnons de Saint Laurent en usaient, comme si cela était une évidence.

tivités en 1963 après avoir produit *l'Ours et le Paccha*, c'est que la compagnie tutrice, le Théâtre-Club, n'ira pas elle-même au-delà de sa dixième saison.

Les Apprentis-Sorciers, cette troupe d'amateurs qui, dès sa fondation en 1955 — elle commence à produire en 1956 —, s'était signalée par la qualité de son répertoire et de son travail théâtral, s'intéressera aux jeunes spectateurs à partir de 1961, et ce jusqu'en 1968, année de sa dissolution; on y présentera d'abord des farces de Ghéon et de Chancerel (à l'exemple des Compagnons?), puis, à l'occasion d'un spectacle composite en 1960, une pièce originale de Rodrig Mathieu, *la Légende des deux îles*. En 1962, l'arrivée de nouveaux membres dans la troupe, dont Pierre-Jean Cuillier et Chantal Dupont, va relancer la production jeunesse des Apprentis-Sorciers. On monte alors des spectacles dans lesquels les comédiens côtoient les clowns et les marionnettes, dans une sorte de théâtre des variétés, sous le signe de la bonne humeur.

C'est cette dernière formule qui inspirera les fondateurs des activités théâtrales estivales à la Ville de Montréal: Claude Robillard, directeur du Service des parcs, confie à Paul Buissonneau, en 1953, la direction artistique de La Roulotte, ce théâtre ambulant qui existe toujours, et qui fait la tournée des parcs municipaux avec des spectacles inspi-

rés de contes connus. Puis, en 1957, la Ville de Montréal y ajoute un théâtre de marionnettes, Le Vagabond, qui aura d'abord pour objectif de présenter les spectacles mis au point par les enfants eux-mêmes lors d'ateliers d'initiation à la fabrication de marionnettes; puis, en 1965, Le Vagabond renonce à cette animation et se tourne vers la seule production de spectacles de marionnettes.

Cette première période est donc celle de l'implantation d'une activité théâtrale pour enfants; l'accent y est mis sur le divertissement, mais les textes de création se font rares, et les productions restent trop dépendantes des compagnies pour adultes qui les programment. Dans la deuxième phase, de 1965 à 1973, l'auteur remarque que «les tâtonnements vont se poursuivre», alors que «le théâtre pour enfants cherche sa spécificité»<sup>2</sup>.

1967 voit naître la première compagnie à se consacrer exclusivement aux enfants durant la saison régulière: il s'agit du Théâtre pour Enfants de Québec, qui acquiert alors son autonomie administrative après avoir été créé au sein de l'Estoc, deux ans plus tôt. C'est Pauline Geoffrion qui dirigera ce théâtre jusqu'en 1970, année où le ministère des Affaires culturelles le sacrifiera pour créer le Théâtre du Trident. D'autres compagnies vont aussi voir le jour. Le Théâtre des Pissenlits sera fondé en 1968 par Jean-Yves Gaudreault; le Théâtre de l'Arabesque de Serge Marois fonctionnera de 1968 à 1973, et le Théâtre-Soleil de Micheline Pomrenski, à partir de 1971.

On assiste durant cette période à l'émergence d'un théâtre de création et à la diversification des genres. Si Paul Buissonneau, à La Roulotte, confirme sa fidélité à la féerie et au merveilleux, des auteurs vont explorer les dimensions poétiques et fantaisistes du



2. Hélène Beauchamp, *le Théâtre pour enfants au Québec: 1950-1980*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, coll. «Cahiers du Québec/ Littérature», 1985, p. 52.

théâtre, comme Serge Marois avec la série des *Aventures de Popette et Totoche*; des pièces mieux charpentées sont écrites et sont de véritables succès : mentionnons, par exemple, *Tournebire et le Malin Frigo* (1969) du poète Pierre Morency et *Faby au Far-West* (1969) de Patrick Mainville.

À partir de 1967, et ce jusqu'en 1979, le Théâtre du Rideau Vert va mettre à l'affiche des spectacles pour enfants, parallèlement à ses productions pour adultes. En 1967, on crée *l'Oiseau bleu* de Maeterlinck puis, en 1971, on confie à André Cailloux la direction artistique du Manteau d'Arlequin 5/15. Cette initiative du Rideau Vert sera la dernière à provenir d'une compagnie pour adultes.

À la fin de cette deuxième phase d'implantation du théâtre pour enfants, on est frappé par l'augmentation des créations qui passent de 13 entre 1950 et 1965, à 67 de 1965 à 1973. Cette accentuation profite bien évidemment du contexte culturel global et, notamment, de l'affirmation de l'identité québécoise. L'influence de la télévision reste pourtant prépondérante sur la thématique et les structures dramatiques.

La troisième période couverte par l'ouvrage d'Hélène Beauchamp, 1973-1980, verra se produire une redéfinition majeure du théâtre pour enfants. À la faveur d'un atelier d'écriture, parrainé par le Centre d'essai des auteurs dramatiques et animé par Monique Rioux, des auteurs, des comédiens et des enfants sont regroupés en 1973 pour en arriver à écrire des textes qui tiennent davantage compte de l'imaginaire enfantin. Des auteurs se mettent donc à l'écoute des enfants, et cette écoute devient très productive, en ce qu'elle remet en cause les clichés infantilissants et le merveilleux pour le merveilleux. Pas moins de 112 textes dramatiques pour enfants seront créés en sept ans, parmi lesquels on peut mentionner comme de grandes réussites *Cé tellement «cute» des enfants* (1975) de Marie-Francine Hébert, *Regarde pour voir* (1979)

du Théâtre de l'Oeil et *Une lune entre deux maisons* (1980) de Suzanne Lebeau.

Dans le même temps, plusieurs jeunes compagnies vont être fondées, comme le Théâtre de la Marmaille, le Théâtre de l'Oeil, le Théâtre de Carton, le Gros Mécano, le Théâtre de Quartier, le Théâtre de l'Avant-Pays, le Gyroscope, le Théâtre l'Arrière-Scène, le Carrousel, etc.; en tout, une quinzaine de groupes qui vont insuffler un dynamisme régénérateur à la pratique théâtrale qui se consacre aux jeunes publics. Un festival naîtra en 1974 et sera dès lors une occasion annuelle privilégiée pour les praticiens de ce théâtre d'échanger sur leurs modes de création et de se concerter. Cette concertation devient urgente du fait que ce théâtre souffre, plus que tout autre, du manque de soutien étatique et qu'il ne peut espérer se développer avec les seules recettes de son premier public, les enfants. On peut ici faire un petit reproche à l'auteure : elle aurait pu faire davantage «parler» les montants de subventions qu'elle fournit en annexe de l'ouvrage et situer avec plus de précision l'évolution de la politique d'aide en regard des sommes consenties aux autres pratiques théâtrales.

La deuxième partie de cet ouvrage, comme la première très riche en informations et en analyses, propose une typologie des textes dramatiques pour enfants. L'auteure y distingue le théâtre de participation, le théâtre de divertissement, les écritures d'images et le théâtre d'engagement (ou didactique et politique); elle se penche aussi sur la présence du théâtre à l'école avec ses conséquences sur la dramaturgie — menacée par une visée strictement pédagogique ou le ton moralisateur —, mais aussi en mettant en relief les textes qui ont abordé le thème de l'école.

Le découpage de la production dramaturgique pour enfants en quatre grands genres que propose ici Hélène Beauchamp, à mon avis, fait problème. D'un point de vue empirique, cela permet de classer commodé-

ment des textes (ou des pratiques scéniques), mais le danger, inhérent à tout discours typologique, est de créer des catégories artificielles (ou trop générales pour être signifiantes) et, surtout, en l'absence de critères rigoureusement structuraux, de s'en remettre à des facteurs thématiques ou fonctionnels<sup>3</sup> apparents, sans véritables fondements épistémologiques.

Ainsi, il m'apparaît que les textes d'André Cailloux ont un fort penchant didactique — que l'auteure préfère qualifier d'«instructif» —; Hélène Beauchamp en traite d'ailleurs dans son chapitre sur «le théâtre et l'école». Mais quand on trouve, plus loin, *Pleurer pour rire* de Marcel Sabourin sous la catégorie de «théâtre didactique et politique»<sup>4</sup>, cela apparaît pour le moins discutable si l'on confronte ce texte à celui de Louis-Dominique Lavigne, *On est capable*, qui est assimilé au même «genre». En d'autres mots, à partir de quel(s) critère(s) un texte est-il catégorisé comme «instructif», «didactique» ou «politique»? Sur le plan de la méthode, de telles distinctions n'auraient-elles pas gagné, avec celles concernant d'autres «genres», à être discutées au début de la deuxième partie?

La catégorie du «théâtre de divertissement» porte, elle aussi, un certain nombre d'ambiguïtés. Tout théâtre ne vise-t-il pas à divertir<sup>5</sup>? Là encore, la réalité dramaturgique est plus complexe et ne se laisse pas si facilement caractériser. Le concept de «récréatif» aurait peut-être plus de pertinence ici, encore qu'il devrait, me semble-t-il, être soigneusement défini et articulé à d'autres concepts différenciateurs pour être opératoire.

L'espace me manque ici pour interroger tous les classements (et les critères) proposés par Hélène Beauchamp. Toutefois, mes questions ne visaient pas à dévaluer un effort de réflexion qui reste, en dépit de mes réticences sur la compartimentation des genres, très solide. *Le Théâtre pour enfants au Québec 1950-1980* vient, à n'en pas

douter, combler un vide important et va rejoindre à son tour la très bonne étude de Chantal Hébert, publiée également chez HMH, sur *le Burlesque au Québec*. Peu à peu, des recherches remarquables circonscrivent divers champs de la pratique théâtrale québécoise au XX<sup>e</sup> siècle. L'étude d'Hélène Beauchamp constitue un apport sérieux et stimulant. Il reste à souhaiter, pour rencontrer le propre voeu de l'auteure, que d'autres poursuivent, au-delà de ces reconnaissances de territoire, la recherche historique et la théorisation des pratiques scéniques. Le théâtre au Québec en a bien besoin.

**gilbert david**

3. Par exemple, ce que le texte ou le spectacle induit comme mode de réception ne peut, à lui seul, servir à caractériser un genre. Cette modalité caractérise une structure dramaturgique qu'il ne faut pas ignorer. À cet égard, on suit mal l'auteure quand, dans son chapitre intitulé «De la participation et du divertissement», elle classe comme théâtre de participation les spectacles du Théâtre-Soleil de Micheline Pomrenski — non sans avoir des réserves éthiques sur la «manipulation», qui restent problématiques dans une approche descriptive — et, plus loin dans un autre chapitre, cette fois sur «le théâtre et l'école», analyse *À quoi qu'on joue?* du Théâtre de la Marmaille en le qualifiant de spectacle-atelier... en signalant sa dimension participatoire. Pourquoi ne pas en avoir traité dans le chapitre sur le théâtre de participation? De même, les spectacles de Micheline Pomrenski n'étaient-ils pas joués surtout dans les écoles? Qu'est-ce qui justifie de traiter de l'un dans un chapitre et de l'autre ailleurs?

4. «Avec le théâtre didactique, nous abordons l'analyse de pièces pour enfants qui, sans perdre de vue ce qui les définit comme événement théâtral (fable, personnages, théâtralisation), visent à diffuser un savoir, une information dont l'orientation progressiste est clairement identifiée. Ici, la pièce ne veut pas seulement instruire: elle espère favoriser une conscience politique et une ouverture sur le monde par l'intermédiaire d'une expérience proprement théâtrale.» Hélène Beauchamp, *op. cit.*, p. 249.

5. «Le théâtre consiste à fabriquer des reproductions vivantes d'événements, rapportés ou inventés, qui engagent des hommes, et cela aux fins de divertissement.» Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, dans les *Écrits sur le théâtre 2*, Paris, L'Arche, 1979, p. 10.