

*Apprivoiser les monstres par le théâtre :  
analyse du traitement des sujets difficiles  
dans le théâtre jeune public contemporain au Québec*

**Jennifer Turgeon Charest**

Thèse soumise à la  
Faculté des études supérieures et postdoctorales  
dans le cadre des exigences  
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français  
Faculté des Arts  
Université d'Ottawa

« [C]e n'est pas le texte qui est violent, c'est l'existence elle-même... »

- Evelyne de la Chenelière, *Bashir Lazhar*

## RÉSUMÉ

Cette thèse propose une analyse des représentations de sujets considérés difficiles, tels que la violence et la mort, dans la dramaturgie jeune public des années 1990 au Québec. De nombreux dramaturges de l'époque souhaitent parler de tout à l'enfant et établir une relation égalitaire avec lui, tout en s'éloignant du « théâtre à message » des années 1980. Nous cherchons plus particulièrement à mettre en lumière la poétique de l'évocation que partagent les auteurs du corpus (Michel Marc Bouchard, Suzanne Lebeau et Jasmine Dubé), de même que la façon dont ils s'appuient sur un imaginaire tant mythologique que propre à l'enfance afin d'inclure le jeune spectateur, sans négliger leurs ambitions artistiques et dramaturgiques.

## REMERCIEMENTS

Tout comme Noémie dans sa petite barque, j'ai dû moi aussi faire face à plusieurs moments d'angoisse avant d'en arriver à la conclusion de cette thèse. Heureusement, j'étais entourée d'un équipage à l'épreuve de tout.

Je tiens à remercier grandement...

Mon directeur de thèse, Monsieur Michel Fournier, pour sa patience, sa confiance, sa rigueur, sa grande générosité et ses encouragements qui ne s'épuisent jamais. Il a été un véritable phare dans cette aventure.

Mes collègues et amis du 302 qui ont su m'écouter, me conseiller. Un merci tout particulier à Jonathan Desrosiers et Alexandre Gauthier pour les précieux moments partagés et les rires échangés.

Mes amis du Département de théâtre et du Théâtre de Dehors. Grâce à votre appui, j'ai vaincu les lutins de la peur...

Ma famille et ma belle-famille qui m'ont soutenue, encouragée et qui ont chaque fois compris mes nombreuses absences.

Enfin, merci à toi, Francis, pour ton soutien, ton écoute attentive et ta présence essentielle à l'accomplissement de ce projet. Toi, qui réussis toujours à trouver des possibilités en moi que je ne soupçonnais plus, merci pour tes délicates attentions qui ont su embellir les journées de pluie.

*À la mémoire de Kelly-Ann*

*Pour Laurence et ceux qui viendront*

## INTRODUCTION

Depuis ses premières manifestations dans les années 1950, le théâtre pour enfants au Québec a bien changé tant dans les formes proposées que dans l'audace de ses contenus. Si l'évolution de ce jeune théâtre est constamment marquée par la recherche d'un « quoi dire », qui se manifeste par une remise en cause continuelle du contenu et de la forme de ses productions, ce sont les années 1990 qui repoussent le plus les limites des sujets abordés, s'engageant sur les territoires dangereux que sont l'inceste, la violence et même la mort. Ces nouvelles propositions sont d'abord le fait d'une dramaturgie forte, s'éloignant peu à peu du simple divertissement ou, à l'opposé, du didactisme absolu. En effet, les pièces destinées aux enfants vers la fin des années 1980 ne tentent plus de camoufler la réalité d'un monde abîmé. Davantage dans la décennie 1990, s'étant éloignés des exigences scolaires, les auteurs abordent des sujets qui touchent petits et grands, à commencer par eux-mêmes, et ne tiennent pas les enfants à l'écart des préoccupations existentielles. C'est ainsi que les années 1990 vont voir naître des textes complexes, portant sur des problématiques qui le sont tout autant. Certains adultes sont stupéfaits en constatant que les artistes osent présenter « ça » aux enfants. « "Ça" voulait dire une situation émotivement chargée et exceptionnelle<sup>1</sup> », explique Suzanne Lebeau, en pensant au traitement de l'inceste dans sa pièce inédite *Petite fille dans le noir* (1991). Vient alors la lourde question : peut-on parler de tout aux enfants par le biais du théâtre ? Peut-on aborder des sujets dits « difficiles » devant un jeune public ? En réponse à ces questions, de vives polémiques se soulèvent. Pour notre part, nous ne chercherons pas à prendre position dans ces débats, pour plutôt nous concentrer sur l'étude de ce répertoire.

---

<sup>1</sup> Joël Jouanneau, *Itinéraire d'auteur n° 6, Suzanne Lebeau*, Villeneuve-lez-Avignon, Édition Centre National des Écritures du Spectacle–La Chartreuse et Lanctôt, coll. « Itinéraire d'auteur », 2002, p. 38.

Plusieurs pièces de théâtre des années 1990 traitent de graves sujets. Ces sujets considérés difficiles correspondent aux monstres de l'enfance, voire de tous âges. Il s'agit entre autres de la violence, de la mort et ses avatars (absence, dépérissement lié à la maladie, meurtre, suicide, etc.). Cette thèse permettra d'établir quelles sont les composantes d'une œuvre qui aborde des sujets en marge devant de jeunes spectateurs. S'intéressant au tournant des années 1990, elle se veut une étude sur le clivage perçu entre la gravité des thèmes abordés et le destinataire que constitue le jeune public. En analysant les pièces de notre corpus, nous chercherons à voir de quelle manière des sujets considérés comme lourds sont abordés dans une dramaturgie destinée aux enfants, en nous attachant principalement aux particularités de l'écriture. Y a-t-il un message clairement identifiable ? En quoi les choix dramaturgiques contribuent-ils à traiter du thème difficile ? Quels procédés viennent filtrer ou, à l'opposé, accentuer les représentations de tels sujets ? Que permet la poétique de l'évocation ? Les difficultés à traiter de ces thèmes se reflètent-elles dans les formes empruntées, telles que le conte où la cruauté est fréquente ? Sachant que ces pièces seront jouées devant de jeunes spectateurs, à quel degré les auteurs prennent-ils en compte leur public ?

Enfin, ces questions soulèvent aussi une réflexion sur la fonction même de ce genre qu'est le théâtre jeune public. S'agit-il d'un théâtre dans lequel l'effet cathartique est mis de l'avant ? Les nombreux niveaux de lecture, qui font la richesse de ces textes, tendent-ils à complexifier le message afin de produire un théâtre où l'enfant serait appelé à tirer lui-même ses propres conclusions ? En somme, quelle est la finalité de ce théâtre qui aborde des sujets difficiles ?

Puisque, nous le verrons, les auteurs tentent de se libérer de la relation didactique imposée par l'école tout au long des années 1980, il est probable que ceux-ci s'efforceront

d'établir une relation égalitaire avec leur public de sorte qu'ils se refuseront à prendre une position autoritaire face à ce dernier, pour plutôt favoriser l'échange et l'ouverture sur des questions existentielles qui préoccupent petits et grands. À cette fin, les textes semblent se complexifier, demandant une participation du spectateur à la construction du sens qui n'est pas donné de façon explicite comme dans la décennie précédente. Naît alors un langage allusif, une poétique de l'évocation qui, sans simplifier le propos délicat, recherche un équilibre entre le dit et le non-dit, entre la clarté et l'obscurité.

Le corpus à l'étude sera formé des pièces des années 1990 qui nous paraissent les plus significatives : *L'histoire de l'oie* (1991) de Michel Marc Bouchard<sup>2</sup>, *L'Ogrelet* (1997) de Suzanne Lebeau<sup>3</sup> et *L'arche de Noémie* (1999) de Jasmine Dubé<sup>4</sup>. Les textes choisis sont tous des textes québécois destinés à un jeune public, publiés dans les années 1990. Ils ont été sélectionnés, d'une part, parce qu'ils proviennent d'artistes qui s'inscrivent dans le théâtre québécois contemporain pour la jeunesse et, d'autre part, parce qu'ils ont permis la reconnaissance artistique de ce jeune théâtre. Ils nous paraissent représentatifs de la dramaturgie proposée aux jeunes spectateurs en cette fin de siècle.

En 1991, Michel Marc Bouchard publie *L'histoire de l'oie*, qui a depuis fait l'objet de plusieurs traductions et même d'un téléfilm. Cette pièce a été primée à maintes reprises : entre autres, le prix du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal en 1992, le prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre la même année ainsi que le prix du Centre national des Arts en 1993. Elle met en scène un homme d'une trentaine d'années, Maurice, qui opère un retour dans son passé, plus précisément lors d'une journée particulière

---

<sup>2</sup> Michel Marc Bouchard, *L'histoire de l'oie*, Montréal, Leméac, 1991.

<sup>3</sup> Suzanne Lebeau, *L'Ogrelet*, Montréal, Lanctôt, 1997.

<sup>4</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, Montréal, Lanctôt, 1999.

de son enfance qui le bouleverse toujours. S'en suit alors le récit de l'enfance violentée du jeune garçon qui reproduit, à son tour, la violence sur sa meilleure amie, une oie.

Suzanne Lebeau et Jasmine Dubé constituent de véritables piliers du théâtre jeune public et ont largement participé au développement du répertoire des pièces jeunesse. Elles ont, chacune d'elles, cofondé une compagnie destinée aux jeunes spectateurs, qu'elles dirigent encore aujourd'hui (Théâtre le Carrousel pour Suzanne Lebeau et Théâtre Bouches Décousues pour Jasmine Dubé). Les textes de Suzanne Lebeau sont traduits en plusieurs langues et sont joués à l'échelle internationale. *L'Ogrelet* (1997) a reçu le Masque du meilleur texte original de l'Académie québécoise du Théâtre en 2000. Ce texte met en scène un personnage d'enfant ogre qui fait face à de multiples épreuves pour se débarrasser de la violence qui le ronge. Inhérente à sa nature, celle-ci le conduit à commettre des actes condamnables.

Jasmine Dubé s'illustre tant au théâtre que dans la littérature jeunesse en général, étant l'auteure de nombreux romans et d'albums jeunesse à succès. *L'arche de Noémie* (1999) a été finaliste au prix du Gouverneur général de 1997 lors de sa création. Cette tragédie est celle d'une enfant laissée à elle-même. À la dérive, la jeune fille s'interroge sur des questions métaphysiques, sur la vie et, bien sûr, sur la mort qui semble imminente. Malgré ce à quoi on aurait pu s'attendre d'un texte jeune public, celui-ci se termine sans résolution assurée.

Ces pièces se complètent, se font écho, traitent toutes de sujets considérés difficiles, mais se distinguent par le traitement du monstre abordé. La mort demeure l'enjeu implicite de ces textes, puisque les personnages doivent y faire face de près ou de loin. Nous tenterons de définir les particularités d'écriture qui sont communes à chacune de ces œuvres, afin de

voir si les procédés utilisés sont similaires ou non, et ainsi de rendre compte de l'esthétique du théâtre jeune public québécois des années 1990.

Malgré la place incontestable qu'il occupe dans le paysage théâtral québécois, le théâtre jeune public attire trop peu de regards critiques, ce qui annonce l'ignorance de son développement. Relativement peu d'études d'envergure ont été faites sur le sujet, mis à part le travail de l'historienne et analyste Hélène Beauchamp. Figure d'autorité en la matière, elle s'est d'abord intéressée à l'histoire du théâtre pour enfants au Québec depuis son apparition dans les années 1950. Son ouvrage intitulé *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*<sup>5</sup> se veut une étude historique sur le développement du genre pendant une période de trente ans. Hélène Beauchamp répertorie les nombreuses compagnies et les différents organismes liés au théâtre pour enfants, tout en proposant des analyses des pièces et des spectacles qui ont marqué la période. Cet état des lieux nous donne un aperçu exhaustif de l'évolution du théâtre pour enfants au Québec jusqu'en 1980. Cependant, peu ou pas d'ouvrages d'ampleur considérable se sont intéressés à ce théâtre après la décennie 1980, bien qu'il se soit énormément transformé en trente ans. Depuis, Hélène Beauchamp a rédigé, entre autres, une *Introduction aux textes du théâtre jeune public*<sup>6</sup>, dans laquelle elle analyse des pièces plus actuelles, en relevant les particularités de l'écriture vis-à-vis le destinataire. D'ailleurs, deux pièces figurant au corpus sont partiellement abordées dans cet ouvrage (*L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau et *L'arche de Noémie* de Jasmine Dubé). Comme ces brèves analyses ne se concentrent que sur de très courts fragments de ces pièces, nous souhaitons les explorer en entier, afin d'en proposer une analyse beaucoup plus complète, orientée cette fois-ci par le traitement d'un sujet qualifié de délicat devant un jeune public.

---

<sup>5</sup> Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.

<sup>6</sup> *Id.*, *Introduction aux textes du théâtre jeune public*, Outremont, Les Éditions Logiques, coll. « Théories et pratiques dans l'enseignement », 2000.

D'autres théoriciens, de différents domaines, se sont aussi penchés sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse. L'apport sociologique de Roger Deldime demeure indéniable en ce qui concerne la réception d'un spectacle chez un enfant et l'impact socioaffectif sur ce dernier<sup>7</sup>. De concert avec ce dernier, la sociologue Jeanne Pigeon s'est penchée sur la mémoire du jeune spectateur, dans le but de connaître ce qui retient son attention<sup>8</sup>. Quant à la psychologue américaine Jeanne Klein, elle a étudié la compréhension de l'enfant selon son âge<sup>9</sup>. Ayant analysé le traitement métaphorique des thèmes, elle a d'ailleurs critiqué sévèrement la production de *L'histoire de l'oie* par le Théâtre des Deux Mondes, « une production dont elle n'a pas étudié l'impact auprès des jeunes – qui serait, selon ses dires, un exemple flagrant de l'égoïsme et du narcissisme des créateurs de spectacle tout public<sup>10</sup> ». Mais, en s'appuyant sur l'étude réalisée par les sociologues précédents sur la mémoire du spectateur, Anne-Marie Thérout conteste les propos de Klein en notant qu'elle « a laissé de côté un aspect important, pour ne pas dire essentiel, de l'expérience esthétique : le rapport affectif qu'entretient le spectateur avec l'œuvre<sup>11</sup> ». La thèse de Thérout constitue une étude plus récente sur le sujet, mais se concentre sur le travail de l'inconscient du créateur ainsi que

---

<sup>7</sup> Roger Deldime, *Le théâtre pour enfants. Approche psychopédagogique, sémantique et sémiologique*, Bruxelles, A. De Bœck, coll. « Univers des sciences humaines », 1976 et *L'enfant au théâtre : Essai d'évaluation de l'impact socio-affectif d'un spectacle théâtral sur des enfants de 10 à 12 ans*, Bruxelles, Direction générale de la jeunesse et des loisirs du Ministère de l'éducation nationale et de la culture française, coll. « JEB », 1978.

<sup>8</sup> Roger Deldime et Jeanne Pigeon, *La mémoire du jeune spectateur*, Bruxelles, De Bœck-Wesmael, coll. « Culture et communication », 1998.

<sup>9</sup> Jeanne Klein, *Developmental Perceptions of Reality, Conventions, and Themes in Theater : This is not a Pipe Dream. Final Technical Report*, Department of Theatre & Film, University of Kansas, 1992 et *The Nature of Empathy in Theater : Crying to Laugh. Final Technical Report*, Department of Theater & Film, University of Kansas, 1993.

<sup>10</sup> Anne-Marie Thérout, « TSURU, l'enfant et moi: le travail de l'inconscient dans la création et la réception d'un spectacle tout public », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003, p. 28.

<sup>11</sup> *Ibid.*

sur la réception du texte créé dans le cadre de la thèse, *Tsuru*<sup>12</sup>, produit devant des spectateurs de tous âges.

Plus récemment encore, Nicolas Faure a rédigé un important ouvrage, *Le théâtre jeune public*<sup>13</sup>, qui s'appuie sur une thèse de doctorat soutenue en 2004<sup>14</sup>. Cette étude théâtrale relève et analyse les tendances du théâtre jeune public à partir des années 1980 en Belgique, en France et au Québec. Faure interroge le théâtre dans toutes ses composantes (personnages, temps, espace, structure, langue, thèmes, etc.), en touchant parfois à la question des sujets difficiles. D'autres chercheurs se sont aussi intéressés aux pièces qui forment le corpus de cette thèse. Dans l'article « Le chemin des violences<sup>15</sup> », Dominique Lafon interroge les représentations de la violence dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard, abordant, entre autres, la seule pièce qu'il ait écrite pour la jeunesse. Shawn Huffman a analysé cette même pièce dans un article intitulé « Reliquaire de l'enfance : Espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie*<sup>16</sup> ». Claire Le Brun s'est intéressée au parcours de l'écrivaine Jasmine Dubé, dont une pièce fait partie de notre corpus. L'article « Double public et complicité enfants-adultes dans le théâtre et le roman de Jasmine Dubé<sup>17</sup> » se veut le prolongement d'un premier article, « "Raccorder l'adulte et l'enfant" : les voix des enfants et de *leurs* adultes dans le théâtre pour jeunes publics de Jasmine Dubé<sup>18</sup> », dans lequel

<sup>12</sup> *Id.*, *Tsuru*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2001.

<sup>13</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2009.

<sup>14</sup> *Id.*, « De "jeune public" à "tout public" : analyse du répertoire francophone pour la jeunesse », Thèse de doctorat, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2004.

<sup>15</sup> Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *Voix et images*, vol. 33, n° 1, automne 2007, p. 54-72.

<sup>16</sup> Shawn Huffman, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie* », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007, p. 83-95.

<sup>17</sup> Claire Le Brun, « Double public et complicité enfants-adultes dans le théâtre et le roman de Jasmine Dubé », *Tangence*, n° 67, 2001, p. 112-126.

<sup>18</sup> *Id.*, « "Raccorder l'adulte et l'enfant" : les voix des enfants et de *leurs* adultes dans le théâtre pour jeunes publics de Jasmine Dubé », Betty Bednarski et Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, Halifax, Dalhousie French Studies, coll. « Documents », 1997, p. 169-183. C'est l'auteure qui souligne.

Claire Le Brun analyse la démarche artistique de Jasmine Dubé. En analysant plusieurs pièces pour enfants contemporaines, Karine Veillas a quant à elle exploré le thème de la mort et fait part de ses conclusions dans un article publié dans *Marginalités et théâtres. Pouvoir, spectateurs et dramaturgie*<sup>19</sup>. Trois pièces québécoises y sont étudiées, *L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau, *Pacamambo* de Wajdi Mouawad<sup>20</sup> et *Petit navire* de Normand Chaurette<sup>21</sup>, en mettant en lumière l'usage des discours métaphoriques et allégoriques au théâtre. Il s'agit de l'étude abordant le plus directement notre sujet à ce jour.

Enfin, des entrevues, dans lesquelles on demande aux écrivains jeune public de donner leur opinion sur la question du traitement de sujets difficiles devant les enfants, nous permettront de comprendre davantage le rapport entre l'artiste et son public. La tentation de l'autocensure semble être toujours présente, mais la liberté artistique cherche à contrer ce contrôle. C'est ce que mettent en évidence Jasmine Dubé dans « Théâtre, enfance et mort : réflexions d'auteurs<sup>22</sup> » et Suzanne Lebeau dans une entrevue accordée à Joël Jouanneau, (*Itinéraire d'auteur n° 6, Suzanne Lebeau*<sup>23</sup>).

Dans la présente thèse, les trois œuvres sélectionnées afin de réaliser une analyse de leur composition seront étudiées comme objet dramaturgique, rejetant toute analyse psychologique liée à l'enfance. De plus, le choix de n'étudier que le texte a inévitablement pour effet de retrancher une partie importante qui définit le théâtre, art de la représentation dans le temps et l'espace. Si notre objet d'étude ne se limite qu'au support textuel, les autres langages scéniques demeurent tout de même perceptibles et identifiables au sein même de

---

<sup>19</sup> Karine Veillas, « La représentation de la mort dans le théâtre "jeune public" », Sylvie Jouanny (dir.), *Marginalités et théâtres. Pouvoir, spectateurs et dramaturgie*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2003, p. 137-151.

<sup>20</sup> Wajdi Mouawad, *Pacamambo*, Paris, Actes Sud, coll. « poche théâtre », 2007 [2000].

<sup>21</sup> Normand Chaurette, *Petit navire*, Montréal, Leméac, 1999.

<sup>22</sup> Nicole Thibault, « Théâtre, enfance et mort : réflexions d'auteurs », *Lurelu*, vol. 24, n° 1, 2001, p. 55-59.

<sup>23</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*

l'écriture, qui est influencée par sa future représentation. Sans faire référence aux mises en scène des textes choisis, nous nous pencherons sur tous les éléments scéniques proposés dans les œuvres (scénographie suggérée par l'auteur, utilisation d'une marionnette et sa fonction, etc.).

Parce que tout processus créatif demeure singulier, parce qu'aucune étude d'envergure ne s'est penchée spécifiquement sur les pièces choisies, chaque pièce sera étudiée de façon autonome afin de mettre en lumière la voix de l'auteur. L'analyse dramaturgique sera à la fois thématique et formelle, débutant par la poétique de l'évocation que partagent les trois textes. Nous nous intéresserons ensuite à l'imaginaire de l'enfance en étudiant les différentes figures mythologiques utilisées par les auteurs. Puis, nous analyserons chaque texte en portant une attention particulière à la façon dont le dramaturge tient compte du destinataire qu'est l'enfant par l'insertion des particularités de son univers. D'un texte à l'autre, nous chercherons à montrer les récurrences ou à l'opposé, les différences significatives, toujours dans l'objectif de rendre compte des composantes d'une œuvre théâtrale jeunesse qui aborde des thématiques délicates. Ainsi, nous chercherons à distinguer quelles sont les composantes principales d'un texte dramatique écrit pour de jeunes spectateurs.

Mais avant tout, comme entrée en matière aux chapitres qui suivront et pour bien comprendre les pièces à l'étude, il nous paraissait important de rappeler les principales étapes du développement du théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Québec en rendant compte des contextes de création, car ses différentes mutations permettent de mettre en lumière les changements survenus à partir des années 1990, changements qui ont eu des répercussions importantes sur la création dramaturgique. En effet, à l'aube de l'an 2000, Hélène Beauchamp conclut que

[l]a dramaturgie jeunesse peut désormais être définie comme un genre, c'est-à-dire comme un ensemble d'œuvres présentant des caractères communs, dont celui de faire une place particulière à ses spectateurs; un ensemble qui s'est séparé d'une tradition pour en créer une autre, et donc qui a identifié les modes d'écriture qui lui convenaient et qui est en train de se constituer en répertoire<sup>24</sup>.

Bien que cette thèse se concentre sur l'analyse dramaturgique de trois pièces, il nous paraît nécessaire d'étudier, dans ce bref historique, à la fois les contextes de création, de production et de représentation, puisqu'ils ont des conséquences directes sur la création des textes qui suivront.

L'étude de l'histoire du théâtre jeune public au Québec est surtout l'entreprise d'une témoin importante qui a suivi de près l'évolution de ce jeune théâtre : il s'agit sans surprise d'Hélène Beauchamp. Sans n'être qu'une pâle copie de la réflexion de Beauchamp sur le sujet, l'historique qui suit s'inspire de façon constante des ouvrages de cette auteure phare, en accordant une attention particulière à la périodisation proposée par celle-ci<sup>25</sup>, tout en intégrant des études ultérieures ayant été faites sur le sujet par d'autres chercheurs.

### *L'émergence du théâtre pour enfants*

Éclos peu de temps après la Seconde Guerre mondiale, le théâtre pour enfants arrive « à une époque où le théâtre créé et produit au Québec cherchait à s'orienter, à se définir et à se doter de pratiques professionnelles qui lui conviendraient<sup>26</sup> ». Son émergence fait écho à celle du théâtre en général au Québec au même moment, période de redéfinition et d'institutionnalisation faisant suite à la Révolution tranquille. Dans cette période d'agitation,

<sup>24</sup> Hélène Beauchamp, « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois*, Montréal, Fides, 2001, p. 150.

<sup>25</sup> Voir Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, *op. cit.*, ouvrage dans lequel elle divise l'histoire du théâtre pour enfants en trois périodes : 1950-1965; 1965-1973; 1973-1980. Pour les périodes 1980-1990 et 1990-2000, voir l'article de Beauchamp, « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », *loc. cit.*

<sup>26</sup> *Id.*, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, *op. cit.*, p. 1.

les artistes deviennent attentifs aux divers moyens d'accroître les activités théâtrales. Souhaitant diversifier leur public afin d'assurer la prospérité de leur institution et d'initier le public « de demain », les compagnies pour adultes voient d'un œil favorable les spectacles pour les jeunes spectateurs. Durant ses premières années d'apparition, plus précisément dans les années 1950 et 1960, le théâtre pour enfants est donc mis en œuvre par des compagnies de théâtre pour adultes qui offrent, sporadiquement, quelques spectacles jeunesse. Il n'existe pas de troupes spécialisées en théâtre pour enfants, mais plutôt des compagnies qui s'y intéressent et qui en profitent pour ajouter une corde à leur arc, comme les Compagnons de Saint-Laurent (1937) qui offrent des spectacles pour enfants dès 1949, Le Théâtre Club (1954) crée le Théâtre des Mirlitons en 1958 afin de s'occuper exclusivement du volet jeunesse et, enfin, les Apprentis-Sorciers s'y mettent en 1960. Bien que le théâtre pour l'enfance et la jeunesse gagne une certaine place dans cette vague d'innovations que connaît le théâtre québécois, les représentations destinées aux jeunes demeurent tout de même marginales.

Pour rejoindre le jeune public, le théâtre nécessite un lieu, des appuis monétaires et des textes. Plusieurs obstacles se dressent alors. Le plus grand défi auquel se confrontent ces trois compagnies est l'inexistence de textes québécois pour enfants. Devant l'absence d'un répertoire, les artisans se tournent vers les contes traditionnels, supposant qu'ils sont connus des enfants, puisent dans les textes pour enfants provenant de France, notamment ceux de Léon Chancerel, empruntent les farces et les canevas de la *commedia dell'arte* destinés d'abord aux adultes. Ces spectacles légers aspirent à divertir les familles qui fréquentent les salles de spectacle en milieu urbain durant quelques fins de semaine par année. Les publics sont donc mixtes, réunissant les enfants et leurs parents. Le but avoué est d'amuser, et le théâtre populaire se révèle un genre efficace pour atteindre cet objectif. L'esthétique

proposée dans les spectacles est largement influencée par le désir d'émerveiller les enfants, ce qui fait d'ailleurs dire à Diane Pavlovic que cette période est celle du « règne du merveilleux et de la fantaisie<sup>27</sup> ». En effet, les spectacles puisent largement du côté de l'imaginaire, reposent sur les nombreux rebondissements (*Léo l'acrobate* en 1949 par les Compagnons de Saint-Laurent ou *Le fantôme de Fafoin* en 1963 par les Apprentis-Sorciers), ou se révèlent merveilleux grâce à la magie des contes (*Le chat botté* en 1959 par le Théâtre des Mirlitons). Hormis *Les trois désirs de Coquelicot*<sup>28</sup> (1961) de Luan Asllani – première création théâtrale québécoise grandement inspirée des contes traditionnels tant dans la forme que dans le contenu – les textes dramatiques destinés aux jeunes demeurent absents. « Sans textes, ces compagnies se trouvent dans l'impossibilité d'établir une programmation et d'assurer une continuité de production<sup>29</sup>. » Face à cette lacune considérable, elles délaissent rapidement la voie du théâtre jeunesse<sup>30</sup>. La section jeunesse de ces différentes compagnies ne survit que quelques années : Les Compagnons de Saint-Laurent abandonnent le projet en 1952, le Théâtre des Mirlitons en 1962 et les Apprentis-Sorciers en 1967.

<sup>27</sup> Diane Pavlovic, « Histoire du théâtre jeune public au Québec des origines à 1980 », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 16.

<sup>28</sup> Luan Asllani, *Les trois Désirs de Coquelicot*, suivi de *Le retour de Coquelicot*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre pour enfants », 1973.

<sup>29</sup> Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, op. cit., p. 25.

<sup>30</sup> Une exception à la règle confirme toutefois que le théâtre pour enfants s'est relativement bien installé dans le panorama théâtral québécois et ne s'éteindra pas tout à fait : La Roulotte. Ce théâtre d'été ambulant est inauguré en 1953 par la Ville de Montréal, et la direction artistique est alors confiée à Paul Buissonneau. Tout en s'inscrivant dans la même esthétique que les précédentes compagnies (s'inspirant largement des contes, de la commedia dell'arte, etc.), le mandat de ce théâtre est d'abord celui d'amener les enfants sur la scène, supervisés par les artisans, afin de présenter un numéro au terme d'une journée de préparation dans les parcs de la ville de Montréal. Les sketches présentés par les jeunes sont suivis et encadrés par des numéros préparés par les « comédiens maison ». Il en est de même avec le Vagabond qui reprend cette même formule dès l'été 1957, mais qui oriente ses activités sur les marionnettes, c'est-à-dire que des ateliers sur la fabrication de marionnettes sont donnés en journée, pour faire place en soirée au spectacle de marionnettes. Ces deux théâtres ambulants connaîtront le même développement : ils s'écarteront de leur mandat qui était celui de mettre en premier plan la participation des enfants, au profit de la représentation de pièces de théâtre faites exclusivement par des adultes à partir de 1965. Somme toute, ce sont les deux premières compagnies qui se consacrent exclusivement au théâtre pour enfants, sans être sous la tutelle d'une compagnie-mère.

Hélène Beauchamp rappelle que, malgré ce premier échec, « leur contribution [celles des compagnies présentées] au développement de ce théâtre se définit autrement que par la création de textes<sup>31</sup> ». Mains efforts ont été consacrés au développement d'un théâtre ayant les enfants comme public cible. D'abord, la seule reconnaissance de ce public potentiel constituait déjà une ouverture importante. Ensuite, la diffusion de productions jeunesse par les compagnies professionnelles de l'époque, au même titre que les autres productions pour adultes, révèle l'engouement pour ces nouvelles voies de création tant de la part des metteurs en scène que des comédiens professionnels. Malgré ce foisonnement, les auteurs ne semblent pourtant pas au rendez-vous, ce qui semble être la conséquence d'un essoufflement artistique.

Par la suite, les changements sociaux-politiques qui surviennent dans les années 1960 au Québec auront des répercussions majeures, de près ou de loin, dans le développement d'un théâtre destiné aux enfants<sup>32</sup>. Plus directement liées à la production théâtrale de ces années, diverses tentatives sont déployées pour assurer la longévité de cet art de la scène. Dès 1965<sup>33</sup>, arrivent les premières compagnies permanentes (par opposition aux théâtres ambulants) destinées uniquement au théâtre jeunesse, notamment le Théâtre pour Enfants de Québec qui, deux années plus tard, devient complètement indépendant de la compagnie qui l'avait fait naître, le Théâtre de l'Estoc. Le Théâtre des Pissenlits (1968) et le Théâtre-Soleil

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>32</sup> D'abord, différents ministères sont créés, les ministères des Affaires culturelles en 1962 et de l'Éducation en 1964, ce qui rend compte de la nécessaire implication du gouvernement dans le domaine. Le CEAD, Centre d'essai des auteurs dramatiques, voit le jour en 1965. Deux ans plus tard, l'Exposition universelle de Montréal, mieux connu sous le nom d'Expo 67, fait état du théâtre qui se fait au-delà des frontières et pousse les artistes d'ici à l'innovation. De plus, le rapport de Marcel Rioux, « Rapport de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts du Québec » publié en 1968, incite le contact entre les enfants et l'art, soulignant son caractère éducatif. Tous ces différents faits marquants témoignent d'une société en pleine mutation.

<sup>33</sup> Il ne faudrait pas passer sous silence la Nouvelle Compagnie Théâtrale fondée en 1964, désormais connue sous le nom de Théâtre Denise-Pelletier, qui innove de façon magistrale en proposant aux étudiants adolescents des textes de répertoire dès sa fondation.

(1971) voient aussi le jour de façon autonome. L'émergence de compagnies consacrées exclusivement au théâtre pour enfants, sans être sous la tutelle de compagnies pour adultes, prend de plus en plus d'ampleur. Puisque les administrateurs souhaitent proposer des saisons régulières, la création de textes pour enfants devient la préoccupation première. Tous, comédiens, auteurs, hommes et femmes de théâtre, se mettent à la tâche.

Durant la période de 1965 à 1973, le nombre de créations québécoises s'élève à soixante-sept, surpassant largement la première période (1950-1965) qui ne comptait que treize œuvres originales<sup>34</sup>. Ne disposant pas de lieu fixe, ce que leur procuraient les compagnies-mères, les troupes partent en tournée, une première dans l'histoire du théâtre pour enfants, ce qui influence grandement une esthétique simple. La qualité des textes n'est donc pas à envier, souligne Hélène Beauchamp ; ils proposent des intrigues linéaires qui relèvent plus de l'animation que du théâtre. Les artistes misent sur la participation des enfants aux spectacles, mais cette implication selon Beauchamp n'est pas justifiée, car elle ne se révèle aucunement nécessaire au déroulement de l'intrigue.

Cette prise à partie directe des enfants, qui vise à en faire à tout prix des acteurs (comme si l'état de spectateur était nécessairement passif), les empêche d'être autonomes, de se singulariser en tant que spectateurs, de faire des choix affectifs et intellectuels personnels. Ici, le public est un collectif qui ne peut être qu'unanime. Si des voix dissidentes se manifestent, elles ne seront pas entendues<sup>35</sup>.

Le théâtre se déploie tant sur la scène que dans la salle, englobant ainsi tous les spectateurs, et semble plutôt pencher du côté de l'animation théâtrale à laquelle l'enfant participe en répondant aux différents appels qui lui sont adressés. Plusieurs textes sont fortement inspirés d'émissions télévisées et de leurs personnages populaires aimés des jeunes. Il s'agit, comme dans les débuts, d'un théâtre de pur divertissement, dans lequel la structure dramatique est peu originale. S'ajoute à cela une décision du ministère des Affaires culturelles qui a pour

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 78.

effet de diminuer considérablement les subventions vers la fin des années 1960, de façon si radicale que certaines compagnies doivent fermer leur porte<sup>36</sup>. C'est le cas du Théâtre pour Enfants de Québec qui cesse toutes activités en 1970, faute de moyens.

C'est à partir de 1973 que la création de textes pour enfants montre un progrès qualitatif important. Cette nouvelle période s'installe comme une rupture avec ce qui précède, un nouveau départ, « dont l'élément majeur se situe au niveau du "dire"<sup>37</sup> ».

Les nouveaux créateurs considèrent, majoritairement, que les enfants sont des êtres humains à part entière, qu'il convient mal de les enfermer dans le ghetto d'une enfance dorée et que le théâtre peut leur présenter autre chose qu'un divertissement léger. Cette position est différente de celles qui avaient prévalu précédemment. En effet, de 1950 à 1965, on a surtout cherché à diffuser le théâtre en initiant les jeunes à ce genre de manifestation culturelle et artistique; de 1966 à 1973, on a joué pour amuser les enfants, pour les faire participer à des moments théâtraux privilégiés. À partir de 1973, les créateurs du théâtre pour enfants cherchent à mieux circonscrire les thématiques retenues, à exprimer le monde et les préoccupations des enfants pour le bénéfice même des jeunes spectateurs<sup>38</sup>.

Les années 1970 ne sont-elles pas celles d'une prise de parole, au théâtre comme ailleurs ? Privilégiant des rapports de complicité avec les jeunes spectateurs tant pendant l'écriture que lors des spectacles, les artistes vont désormais puiser l'inspiration auprès de leur public. Différentes démarches sont mises à l'essai, telles que la distribution de questionnaires, afin de connaître les goûts et préoccupations des jeunes spectateurs. Il y a donc une réelle volonté de rapprocher le créateur et son public. Ces échanges permettent de mieux comprendre l'enfance et apportent de nouvelles perspectives sur la manière de considérer cette période de la vie. Les artistes doivent à la fois maîtriser le métier de dramaturge et bien connaître le spectateur ciblé, l'enfant. Ces nouvelles façons de faire sont réalisables grâce à l'initiative de Monique Rioux qui met en place avec le CEAD<sup>39</sup> des ateliers d'écriture pour la jeunesse dès 1973, sessions qui regroupent des enfants entre six et douze ans ainsi que des comédiens et

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Centre des auteurs dramatiques fondé en 1965.

des auteurs. De plus, certains membres de l'AQJT<sup>40</sup> rassemblent leurs efforts dans l'élaboration d'un premier festival de théâtre pour enfants se tenant, pour cette première édition de 1974, à Longueuil. La tradition sera reprise d'année en année jusqu'en 1985. Avec une montée fulgurante du nombre de compagnies qui se consacrent exclusivement aux enfants, Raymond Bertin en vient à qualifier cette période de « *baby-boom* exceptionnel<sup>41</sup> ». Tous ces apports sont considérables dans le développement du théâtre pour enfants, car ils viennent nourrir les voies de la création spécifique à ce public.

Durant cette décennie, même si les adaptations demeurent relativement nombreuses, les créations québécoises se multiplient, ce qui permet la constitution d'un véritable répertoire (quoique ces textes soient rarement repris par la suite). Écrits dans des contextes de production, les textes passent rapidement de la page à la scène. Cette mise sur pied rapide des spectacles est le fruit d'un travail commun. En effet, les voix de la création sont majoritairement collectives, comme dans le théâtre pour adultes au Québec au même moment, où tous endossent plusieurs rôles dans la production : auteur, acteur, concepteur, etc. Les troupes reçoivent une certaine aide de la part du Conseil des Arts qui reconnaît leurs besoins et encourage l'arrivée du théâtre dans les établissements scolaires à partir de 1973. C'est ainsi que l'école devient le lieu privilégié des représentations théâtrales pour la jeunesse (80% des spectacles en 1973 se produisaient dans les écoles<sup>42</sup>). Le milieu scolaire influence l'écriture à deux niveaux. D'une part, sans accès à l'équipement technique des salles de théâtre, mais seulement à l'espace vide des gymnases, les scénographies proposées demeurent simplistes et très peu élaborées. Les décors doivent se monter et se démonter

---

<sup>40</sup> Association québécoise du Jeune Théâtre depuis 1972, antérieurement connue sous le nom d'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA, 1958).

<sup>41</sup> Raymond Bertin, « Théâtre jeunes publics : quel avenir ? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 138, 2011, p. 100.

<sup>42</sup> Hélène Beauchamp, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, *op. cit.*, p. 5.

rapidement. D'autre part, la forte position du personnel enseignant conduit au théâtre « à message », à vocation éducative. Les enseignants voient en cet art un excellent outil d'apprentissage. Les artistes se plient aux exigences didactiques en intégrant des recommandations sur l'hygiène dentaire, la pollution ou la sécurité. Quoiqu'elles puissent paraître contraignantes, ces démarches sont alors vues sous un œil favorable puisqu'elles permettent de démocratiser le théâtre jeune public en le rendant accessible à tous les enfants. En outre, ces contraintes ne sont pas complètement en désaccord avec le désir des créateurs qui souhaitent aborder les préoccupations des jeunes de l'époque, leur parler de leur société afin d'éveiller leur conscience. Endossant un rôle social, le théâtre instructif a alors raison d'être tant chez les pédagogues que chez les artistes. Cependant, en privilégiant avant tout la clarté du propos, les spectacles paraissent simplistes tant dans les formes que dans les moyens, la part esthétique est restreinte et la réutilisation des mêmes *topoi* accentuée. Un vent de contestation se lève au début des années 1980, plusieurs craignent un appauvrissement artistique attribuable à la mission éducative qu'impose l'école, ainsi qu'à cette nouvelle pratique centrée sur les intérêts du jeune spectateur, oubliant ceux de l'auteur.

### *Les débuts d'une écriture individuelle*

À partir de la décennie 1980, le travail du dramaturge acquiert de l'autonomie. Bien que le travail d'écriture soit réalisé en coconception avec les artisans (scénographe, metteur en scène, etc.), il ne s'agit plus de créations collectives. L'auteur travaille majoritairement seul.

Le travail sur l'écriture même, écrit Beauchamp, marquera l'évolution subséquente de la dramaturgie jeunesse, et c'est là que les ruptures apparaîtront désormais. Cette nouvelle affirmation consistera dans l'invention des structures, ce qui permettra aux auteurs de traiter librement les thématiques qui leur tiennent à cœur, tout en choisissant des théâtralisations efficaces. Le travail des structures textuelles à partir d'une maîtrise du métier d'écrivain tel qu'il se manifeste dans la composition dramatique –

élaboration de la fable, maillage des situations de l'intrigue, construction des personnages – constitue la marque des années 80<sup>43</sup>.

Cette liberté et ce travail rigoureux influencent tant les structures que les contenus. Si l'école condamne certains sujets, n'ayant pas les capacités de les prendre en charge, les auteurs veulent au contraire les traiter de façon théâtrale. C'est un peu plus tôt, en 1975, que la glace est brisée avec *Cé tellement « cute » des enfants* de Marie-France Hébert<sup>44</sup>. Ce texte percutant démolit l'image idéalisée de l'enfance en montrant les enfants d'un quartier populaire constamment en conflit avec leur entourage. C'est toutefois en 1980 que l'on peut réellement remarquer une tendance pour ce genre de textes qui peint certains milieux sociaux, un théâtre miroir, où la crudité du langage est révélatrice d'un besoin d'expression nouveau. Pour la plupart destinées aux adolescents, ces pièces osent parler de fugue et de révolte (*Sortie de secours*<sup>45</sup>, 1984), de suicide (*Le sous-sol des anges*<sup>46</sup>, 1984) ou de prostitution (*Circuit fermé*<sup>47</sup>, 1986) pour sensibiliser les jeunes à une problématique sociale. Malgré tout, les exigences de l'école se font sentir. Les tensions s'accroissent entre enseignants et artistes, les premiers souhaitant voir clairement l'aspect éducatif traité dans la pièce, au détriment de la facture artistique que les créateurs aimeraient proposer aux jeunes. Les auteurs réussissent tout de même à créer des textes aux composantes théâtrales fortes et nouvelles, mais ils demeurent sans cesse dans un rapport hiérarchique de pédagogue face à l'enfant. Plusieurs artistes, qui dépendent de cette institution qui leur assure une diffusion à grande échelle, acceptent de faire certains compromis, endossant le message didactique,

---

<sup>43</sup> Hélène Beauchamp, « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », *loc. cit.*, p. 136.

<sup>44</sup> Marie-France Hébert, *Cé tellement « cute » des enfants*, Montréal, Éditions Quinze, 1975.

<sup>45</sup> Louise Bombardier, Marie-France Bruyère, François Camirand, Normand Canac-Marquis, René Richard Cyr, Jasmine Dubé, Louis-Dominique Lavigne, David Lonergan et Claude Poissant, *Sortie de secours*, Montréal, VLB, 1987.

<sup>46</sup> Louis-Dominique Lavigne, *Le sous-sol des anges*, Montréal, VLB, 1991.

<sup>47</sup> Alain Fournier, *Circuit fermé*, Montréal, VLB, 1987.

tandis que d'autres tentent de faire sortir les enfants de l'école. « Les années [19]80 ont été celles de censure et d'autocensure, tout autant que des années de luttes vaillantes<sup>48</sup>. » La fondation de la Maison Théâtre<sup>49</sup> à Montréal en 1982 permet une séparation progressive avec le milieu scolaire. En 1984, cette nouvelle institution installe un lieu de diffusion permanent dans une salle de spectacle, ce qui a pour effet de parfaire grandement les conditions de représentation dans un lieu proprement théâtral, bien différent du gymnase de l'école. Ainsi, les propositions esthétiques se multiplient et font appel à divers procédés scéniques qui deviennent maintenant possibles.

Malgré les innovations au plan scénique, les valeurs véhiculées dans la pièce demeurent le premier critère des commissions scolaires lorsque vient le moment de choisir un spectacle, qu'il se produise dans leur établissement ou non. Puisque c'est à l'école que se trouvent les enfants, les compagnies ne peuvent pas complètement faire fi des préférences de « leurs » adultes qui choisissent les spectacles. La vraisemblance semble guider ces textes aux situations réalistes, s'apparentant parfois à la tranche de vie et à la résolution de problème par l'accumulation d'exemples. Les thématiques demeurent précises et l'univers proposé reste très proche du jeune spectateur. Chose certaine, les différentes propositions artistiques font réfléchir les créateurs au sujet du public ciblé. Si les enfants étaient perçus comme un groupe homogène dans la décennie précédente, l'auditoire s'élargit désormais et se voit offrir du théâtre pour toutes les tranches d'âges de l'enfance, c'est-à-dire de la petite enfance à la fin de l'adolescence. Le public ne se restreint plus aux élèves du primaire, c'est

---

<sup>48</sup> Michel Vaïs, « Jusqu'ou aller trop loin? Un théâtre pour les jeunes, pour les adultes ou pour la critique? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 118, 2006, p. 72.

<sup>49</sup> La Maison Théâtre est fondée par trois compagnies théâtrales : Le Carrousel ; le Théâtre de l'œil; La Marmaille.

pourquoi le théâtre pour enfants devient le théâtre « jeune public<sup>50</sup> », et se présente parfois même sous l'appellation « jeunes publics » pour souligner la pluralité des âges.

Les changements initiés durant les années 1980 s'opèrent de façon plus concrète dans la pratique théâtrale du début des années 1990, comme si ces années de transition connaissaient un aboutissement. Le gouvernement souhaite favoriser les sorties scolaires dans les salles de spectacle fixes, au grand plaisir des artistes qui peuvent alors se produire avec les moyens techniques désirés et du même coup se dissocier de l'école qui les contraignait. Le théâtre n'est plus un outil pédagogique, mais une expérience artistique unique pour le jeune spectateur. Plusieurs compagnies ont maintenant atteint l'âge de la majorité, et ont alors les reins plus solides pour explorer de nouvelles avenues. Même les artistes qui écrivent habituellement pour les adultes vont s'intéresser à l'écriture pour enfants. Tous les éléments sont réunis pour un développement prospère du théâtre jeune public, en particulier l'accroissement d'un répertoire il n'y a pas si longtemps absent. De ces transformations naîtra une écriture désormais subjective, plus intime. Nicole Thibault décrit l'époque en ces termes :

Dans les années [19]90, comme un retour de balancier, on recrée un certain éloignement par rapport aux spectateurs. Les artistes et leur public reprennent leurs distances, tout autant de la salle à la scène que dans le contenu des spectacles. La narration se fait plus fréquente, les personnages deviennent plus nomades et se situent davantage par rapport au reste du monde<sup>51</sup>.

Il va sans dire que les styles se multiplient, certains auteurs privilégiant une écriture poétique, d'autres réalistes. Mais la subjectivité caractérise la dramaturgie jeunesse des années 1990, car l'auteur est d'abord inspiré par ses propres préoccupations, qui se montrent bien souvent audacieuses en regard du destinataire. Alors que les années 1970 étaient

<sup>50</sup> Anne-Marie Thérout, « TSURU, l'enfant et moi: le travail de l'inconscient dans la création et la réception d'un spectacle tout public », *op. cit.*, p. 14.

<sup>51</sup> Nicole Thibault, « Un recueil de textes présenté comme autant d'histoires à raconter », *Lurelu*, vol. 23, n° 3, 2001, p. 51.

emblématiques d'une écriture collective fortement engagée et que la décennie 1980 tendait le miroir aux différents comportements sociaux des jeunes, les textes de cette fin de siècle sont désormais le fruit d'une écriture beaucoup plus personnelle. Ils portent désormais la signature d'un auteur. Ce dernier se lance sur des terrains inexplorés, souvent escarpés, pour aborder des sujets qui détonnent. Véritable défricheur, il amène son public « [a]illeurs dans le temps, ailleurs dans l'espace, ailleurs quant au propos<sup>52</sup> ».

---

<sup>52</sup> Hélène Beauchamp, « S'imaginer dans le monde : regard sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990 », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 10, 1991, p. 127.

## CHAPITRE PREMIER

### *L'histoire de l'oie* de Michel Marc Bouchard

C'est à la demande de Daniel Meilleur, codirecteur artistique du Théâtre de la Marmaille, que Michel Marc Bouchard a accepté en 1986 de composer une œuvre pour un jeune public, mais « une œuvre qui s'inscrirait dans [s]on univers, évitant ainsi de la marginaliser parce qu'il s'agissait de théâtre pour enfants<sup>53</sup> ». Ce désir de ne pas infantiliser le jeune spectateur a sans aucun doute poussé l'auteur à offrir une pièce avec toute la complexité à laquelle nous a habitués son théâtre, éclipsant de ce fait le didactisme des années 1980, défi qu'il relève malgré le choix d'une thématique qui aurait pu facilement conduire à un théâtre à visée fortement éducative. En effet, si les relations conflictuelles entre parents et enfants avaient déjà été abordées dans le théâtre jeune public, souvent sous forme de tranches de vie axées sur le dialogue, le traitement en est ici tout autre. En s'aventurant sur le sujet difficile qu'est la violence familiale, Michel Marc Bouchard réussit à dénoncer la maltraitance envers les enfants, sans pour autant tomber dans un simple plaidoyer contre cette violence. C'est après cinq années de travail, en 1991, que la pièce de théâtre *L'histoire de l'oie* a finalement quitté les pages manuscrites pour se transposer sur la scène. Pour notre part, le choix d'étudier ce texte s'avère une évidence en regard du retentissement qu'il a connu, conséquence de sa profondeur et de sa richesse. Il nous apparaît comme étant le texte phare de toute une esthétique qui suivra et qui aborde des sujets considérés difficiles.

Dans la préface intitulée « Histoire pour les enfants humiliés », le dramaturge déclare qu'il « espère que [l]es enfants humiliés liront ce texte ou verront le spectacle [et] qu'ils

---

<sup>53</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 8.

parleront de leur misère à quelqu'un<sup>54</sup> ». Cette jeunesse, qui a été la cible de mauvais traitements, est celle qui a été éduquée par la violence, « au doigt et à l'œil, à la cuillère de bois et à la strap<sup>55</sup> ». Le monstre abordé ici est de toute évidence celui de la violence, mais aussi celui de la mort, car cette violence conduira au décès d'un des personnages. Le projet de l'auteur, thérapeutique diront certains<sup>56</sup>, est donc explicitement établi : « En parler... ou l'écrire, voilà les premières issues<sup>57</sup>... » Mais s'il apparaît clair, dans la préface, que la violence constitue le sujet difficile abordé dans cette pièce, son traitement est pourtant moins explicite à l'intérieur de l'œuvre. Certes, l'auteur souhaite toucher un problème social : la maltraitance envers les enfants. Sans surprise, la source de cette violence se révèle être les adultes, en l'occurrence les parents de Maurice (cette identification ne pouvant demeurer qu'hypothèse toutefois, puisque ces derniers ne sont jamais désignés comme tels et n'apparaissent d'ailleurs jamais sur scène). De cette ambiguïté naît toute la démarche artistique de Michel Marc Bouchard. La violence familiale est éclipsée de la scène, inobservable et inexplicée, seulement suggérée et présentée dans ses conséquences plutôt que dans son origine brutale. Refusant de mettre en évidence l'avertissement qui aurait pu avoir lieu, l'auteur se tourne vers l'intimité du personnage afin de raconter son histoire de l'intérieur. Les sources de la violence sont donc intériorisées par le personnage principal, dans un « espace de la mémoire<sup>58</sup> » difficilement pénétrable. La pièce est construite à la manière d'une longue analepse au cours de laquelle Maurice adulte narre son passé et surtout, son initiation à la violence. Ainsi, c'est à travers un récit rétrospectif bien personnel que le

---

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Pour en savoir plus, voir l'entrevue que Michel Marc Bouchard a accordée à Shaw Huffman, « Entretien avec Michel Marc Bouchard », *loc. cit.*

<sup>57</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 7

<sup>58</sup> Shawn Huffman, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oise* », *loc. cit.*, p. 86.

spectateur est amené à découvrir l'origine des tourments de cet homme désormais trentenaire.

### *La poétique de l'évocation*

Michel Marc Bouchard affirme avoir voulu, dans *L'histoire de l'oie*, « écrire le plus minimaliste de [s]es textes ; économie de mots pour laisser la place à l'évocation<sup>59</sup> ». Moyen de se détourner du théâtre pédagogique qui primait au moment de l'écriture de cette pièce ? Tout permet de le croire. Quoi qu'il en soit, l'auteur semble avoir bien mené son projet à terme, son écriture étant celle d'un non-dit criant de sens. Si l'auteur parle d'évocation, c'est qu'il est, depuis ses premières pièces, influencé par la tradition classique, ce qui le distingue du théâtre sociologique des années soixante-dix. En effet, la structure de *L'histoire de l'oie* s'apparente à celle de la tragédie, se déroulant sur quelques heures seulement, de la fin d'un après-midi à la fin d'une soirée. Maurice enfant commet un irréparable crime, celui de tuer sa seule amie, Teeka, une oie élevée sur la ferme familiale où a lieu le meurtre. Propre à la tragédie, « [le] moment sacrificiel [...] évoque le conflit entre les hommes qui jouent leur destin et les dieux<sup>60</sup> », confie le dramaturge lors d'une entrevue menée par Shawn Huffman. La violence perpétrée par Maurice enfant ne serait que le résultat d'une fatalité, dont le personnage ne peut évidemment pas s'affranchir<sup>61</sup>. Ce dernier le note lui-même à la toute fin de la pièce, ses derniers mots adressés à l'oie étant : « J'ai pas l'choix, Teeka. Ça marche comme ça<sup>62</sup>. » Tel un héros tragique, Maurice ne peut se libérer du *fatum* qui pèse sur lui.

<sup>59</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 8.

<sup>60</sup> Shawn Huffman, « Entretien avec Michel Marc Bouchard », *loc. cit.*, p. 25.

<sup>61</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (dir.), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1999, p. 69.

<sup>62</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 46.

Mais il serait faux de croire que le théâtre de Michel Marc Bouchard correspond à l'idéal classique, car comme le fait remarquer Dominique Lafon :

Ce classicisme, discernable dans la forme et dans les références dramaturgiques, est toutefois tempéré, voire contredit, par un audacieux traitement scénique qui, consacrant le refus du réalisme, exacerbe jusqu'aux limites du vraisemblable les données classiques et prétend élever la problématique familiale québécoise traditionnelle au rang des mythes tragiques<sup>63</sup>.

La structure de la pièce déjoue les règles classiques. L'histoire de Maurice enfant est encadrée par une narration, d'abord entamée par Maurice adulte, poursuivie par Teeka dès son entrée et finalement reprise à la toute fin de la pièce par Maurice adulte. Celle-ci permet de bien saisir l'éclatement spatio-temporel, puisqu'une vingtaine d'années séparent Maurice enfant de son double plus mature. Hélène Beauchamp souligne que

[c]e que l'on pourrait appeler le temps « objectif » n'a pas cours. C'est dans la conscience que les personnages ont des événements que tout s'organise. En fait, le temps se travaille, s'ouvre, connaît des extensions et des parenthèses. Il n'est plus linéaire et affecte tout de la composition dramatique<sup>64</sup>.

La nouvelle dramaturgie jeune public proposée par Michel Marc Bouchard se complexifie en proposant une temporalité non linéaire. Cette anamnèse de la part de Maurice adulte amène une réflexion nouvelle sur le temps, originale aussi parce qu'elle donne un rythme propre au texte qui gagne en mystère. Le spectateur a lui-même la tâche de remettre en ordre le récit qui lui est conté.

À travers cette double temporalité, s'ouvrent deux univers juxtaposés : celui de Maurice adulte semble flotter autour de celui de Maurice enfant qui n'est qu'un souvenir. Le premier univers appelle le deuxième à se manifester. Shawn Huffman avance l'idée que la présence de l'orage au début de la pièce symbolise le chaos qui fait rage à l'intérieur de Maurice adulte<sup>65</sup>. Dans cette optique, les forces de la nature portent, dès l'ouverture, un double sens : elles font écho, toujours par un traitement métaphorique, au sentiment de colère

<sup>63</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 64.

<sup>64</sup> Hélène Beauchamp, *Introduction aux textes du théâtre jeune public*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>65</sup> Shawn Huffman, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie* », *loc. cit.*, p. 89-90.

encore ardent qu'éprouve Maurice adulte. La représentation de l'espace que propose Michel Marc Bouchard s'inscrit dans cette même lignée, puisque la scénographie suggérée en didascalies se révèle tout aussi symbolique. Bien qu'indiquant « [u]ne maison de campagne avec ses dépendances<sup>66</sup> » à première vue réaliste, l'auteur spécifie qu'une clôture encercle le décor. Le lieu extérieur devient alors une sorte de huis clos délimité par une enceinte afin d'en interdire l'accès ou la sortie. Cette esthétique de l'enfermement est symbolique de la situation isolée de Maurice enfant, où toute tentative de fuite se révèle impossible, mais aussi de la situation de Maurice adulte, car celui-ci opère un retour dans un passé honteux où il a commis l'irréparable. « Évoquant à la fois le milieu rural et l'emprise familiale sur l'enfant, la clôture symbolise aussi la brisure psychique qui sépare Maurice adulte des événements de son passé<sup>67</sup> », précise Shawn Huffman. Ces espaces demeurent en interrelation en raison de la corrélation qui les unit. Le souvenir de Maurice enfant prend naissance à travers et grâce à Maurice adulte.

C'est d'ailleurs ce personnage qui entre le premier sur scène pour, annonce-t-il explicitement, raconter une histoire. Hélène Beauchamp a relevé cette nouvelle tendance propre à la dramaturgie des années 1990 où les auteurs jouaient avec les espaces du temps et de la mémoire, proposant des récits fragmentés qui constitueraient « des histoires à raconter<sup>68</sup> ». Dans l'optique où la violence est le moteur de la pièce, l'emploi de la narration installe une distance avec la fiction représentée, puisque l'illusion théâtrale se trouve clairement délimitée par le cadre narratif. Ce dernier évoque l'univers du conte, genre généralement bien connu des enfants, par son appel au passé : « C'était la fin d'une journée

<sup>66</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 10.

<sup>66</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p. 64.

<sup>66</sup> Hélène Beauchamp, *Introduction aux textes du théâtre jeune public, op. cit.*, p. 24.

<sup>67</sup> Shawn Huffman, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie* », *loc. cit.*, p. 87.

<sup>68</sup> Hélène Beauchamp, « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », *loc. cit.*, p. 137.

très chaude<sup>69</sup>. » En dévoilant la mécanique théâtrale par le biais de la narration, l'auteur rappelle au public qu'il se trouve devant une fiction. Jean-Pierre Ryngaert explique ainsi cette forme de mise en abyme :

Tout ce qui arrive par la suite est donc cautionné (quelles que soient les formes théâtrales utilisées) par cette entrée en matière qui affiche de manière ostensible qu'il s'agit d'une représentation. On peut aussi voir dans ces formes une sorte de dévoilement de la distanciation brechtienne, dans la mesure où toutes les maladresses et tous les excès de la représentation sont à l'avance annoncées [sic] comme telles [sic] et donc pardonnables<sup>70</sup>.

Avec cette distance, toute représentation de la violence (ou de la mort) se trouve encadrée et risque moins de choquer la bienséance. Mais Michel Marc Bouchard ne tente pas d'infantiliser son spectateur en ayant recours à la narration-récit :

La virtuosité formelle repose d'abord sur une construction rigoureuse de la fable qui, loin de sacrifier la logique narrative ou de réduire la fiction à la narration, exploite les potentialités dynamiques des ressorts d'intrigues complexes. C'est dans ce souci de logique des actions que l'écriture de Michel Marc Bouchard s'apparente le plus aux canons de la dramaturgie classique, et particulièrement à ceux de la tragédie<sup>71</sup>.

En effet, ce choix s'explique par le retour dans le passé opéré par le personnage de Maurice adulte, analepse importante qui brise l'unité de temps. Cette anamnèse permet une complexification de l'intrigue, puisque l'identification de Maurice enfant à Maurice adulte n'est possible, pour le spectateur, qu'à la toute fin de la pièce, lorsque ce dernier prend la parole à la première personne et s'identifie comme étant l'auteur du crime. Cet aveu fait de lui le narrateur de sa propre histoire, dont les événements ont été reconstitués et appelés par ce dernier. Ainsi, la poétique de l'évocation passe d'abord par la remémoration de ce souvenir, mais aussi dans le traitement du sujet difficile, puisque l'auteur utilise un langage métaphorique pour aborder la violence familiale.

En choisissant une esthétique du non-dit, le dramaturge se positionne contre les pièces proposées aux enfants durant les années 1980, empreintes de discours didactiques. Il

<sup>69</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 15.

<sup>70</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005 [1993], p. 87.

<sup>71</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 64.

fait le pari que l'emploi de procédés métaphoriques réussira à produire un ensemble de signes suffisant pour le jeune spectateur. En effet, malgré l'absence de sa représentation directe, la violence règne dans l'univers de Maurice grâce à la mise en œuvre de ce que Christian Biet nomme « simulacre ». Pour introduire cette idée, ce dernier rappelle que pour étudier les représentations de la violence, il faut d'abord se pencher sur son écart par rapport au réel :

La question de la violence déployée dans une pièce de théâtre doit donc être considérée du point de vue de la représentation, du côté de son émission, en fonction de son support réel, tel qu'il est représenté par un élément concret, réel et fictif, feint, c'est-à-dire par un simulacre mimétique paradoxal. Ce simulacre s'opérera par rapport à une action humaine (tuer, torturer, etc.), donc à partir de corps qui produisent des personnages. Il sera aussi rendu manifeste grâce à l'utilisation d'objets scéniques (ou de décors, de scénographies, de costumes, etc.) qui signalent ou signifient la violence (sang, couteau, échafaud, etc.), si bien que les objets scéniques apparaissent comme réels et/ou machinés mais qu'ils n'opèrent pas la violence réelle : ils la miment ou la représentent et ils la frôlent et ont avec elle un rapport très étroit au point qu'ils la réalisent dans l'esprit des spectateurs dans un effet de *pathie*<sup>72</sup>.

Dans la pièce à l'étude, les représentations de la violence sont d'abord le fait d'un simulacre complexe qui se traduit dans un traitement métaphorique. C'est par l'intermédiaire du narrateur que le récit de la maltraitance subie par Maurice enfant est transmis : « C'est alors que la foudre s'abattit plusieurs fois sur sa tête, sur son corps et surtout sur ses bras! Maurice crut une fraction de seconde qu'il s'agissait de l'orage... (*Temps*) Ce n'était pas l'orage<sup>73</sup>. » Le narrateur laisse d'abord sous-entendre un parallèle entre la violence de l'orage et les blessures de Maurice, afin que le jeune spectateur capte le double sens. Mais, peut-être par souci de clarté, il tient à préciser que la violence subie par le jeune garçon n'est pas attribuable à l'orage naturel qui sévit, sans en spécifier l'origine véritable. En s'interrogeant sur l'écart entre la représentation de la violence au sein de la pièce et sa représentation réelle, on en vient à remarquer un fossé non négligeable en raison de l'esthétique de suggestion, qui

<sup>72</sup> Christian Biet, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe contemporain ?*, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, coll. « Champ théâtral », 2007, p. 141-142. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>73</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 19.

a pour effet de complexifier la représentation du sujet difficile. Par l'emploi de la métaphore, l'auteur aborde la violence de façon indirecte puisqu'il utilise la fureur de l'orage pour symboliser celle des parents. Par un effet de répétition, la réalité de la tempête dans son sens concret laisse percevoir un sens abstrait lié à la maltraitance, qui devient de plus en plus percevable au fil de la pièce. À la toute fin, c'est de nouveau le narrateur qui raconte que si « [l']orage éclat[e] une fois de plus au cœur de la maison<sup>74</sup> », c'est que Maurice enfant est de nouveau la proie de ses agresseurs. La foudre qui frappe Maurice correspond donc à la colère de l'autorité parentale qui s'acharne sur le jeune garçon. Encore ici, c'est par la narration de Maurice adulte que la pluralité de sens de l'orage devient saisissable pour le spectateur, puisque ce personnage prend en charge de relater les épisodes de violence se déroulant hors scène. Le parallèle entre l'orage et la colère parentale est frappant, sans que le spectateur ne soit témoin de la violence faite à l'enfant.

Bien que les actes de violence de la part des agresseurs soient inobservables, ils deviennent manifestes dans les conséquences qu'ils entraînent sur le corps de l'enfant battu. Si tous les critiques, jusqu'à l'auteur lui-même, s'entendent pour dire que la violence constitue un thème central dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard, c'est entre autres en raison de l'omniprésence des « violences faites au corps qu'il s'agisse de l'évocation des sévices paternels, des meurtres ou des représentations des souffrances de corps malades, torturés ou contaminés<sup>75</sup> ». *L'histoire de l'oie* ne fait pas exception, le personnage de l'enfant présentant des blessures au corps, mises en évidence par des simulacres visuels concrets : ecchymoses, immobilité d'un membre et port de bandages. Selon la *Poétique* d'Aristote, dans la tragédie, l'agencement des faits auraient le pouvoir de provoquer, chez les

<sup>74</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 46.

<sup>75</sup> Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 59.

spectateurs, frayeur et pitié, nées de la *catharsis*, et ainsi de toucher le *pathos* de ces derniers<sup>76</sup>. Dans *L'histoire de l'oie*, puisque le public est témoin moins des sévices que de leurs conséquences, tant physiques que morales, ce serait davantage la crainte de la perpétuation de la violence qui est suscitée chez le spectateur, ce dernier étant « soumis à une démonstration de l'inéluctable engrenage de la violence familiale<sup>77</sup> ». En effet, le jeune Maurice en vient à répéter les actes violents sur sa seule amie, Teeka, une oie élevée sur la ferme familiale. Leur amitié est ponctuée des gestes brutaux que pose Maurice, tantôt tendre, tantôt cruel. Le public est alors témoin des conséquences de la violence familiale sur l'enfant, car celui-ci l'intériorise et la répète à son tour, jusqu'à causer la mort. Dominique Lafon explique que cette approche repose sur une logique de « [r]eproduire pour en finir<sup>78</sup> » chez le public, chez qui la peur qu'une telle violence se répète éveille la conscience. En d'autres mots, « le plaisir du public ne peut résulter que d'un raisonnement, puisque c'est la compréhension des enchaînements faisant avancer l'action qui doit lui faire ressentir frayeur et pitié<sup>79</sup> ». En additionnant les signes, le spectateur en vient à comprendre la dure réalité de Maurice enfant ainsi que la logique de répétition des comportements violents envers Teeka.

Maurice enfant présente donc un tempérament colérique qui le pousse à poser des gestes cruels envers ce qui l'entoure. Quoique Bouchard adhère à une esthétique de l'évocation, il serait faux d'affirmer qu'à l'instar de la tragédie, toutes les représentations d'actes violents sont reléguées dans les coulisses, privilégiant ainsi l'effrayant plutôt que le monstrueux comme le souhaiterait Aristote<sup>80</sup>. Au contraire, le dénouement de *L'histoire de l'oie* ose représenter le sacrifice de Teeka sur scène. L'acte ultime de Maurice enfant envers

---

<sup>76</sup> Sophie Klimis, *Le Statut du mythe dans la Poétique d'Aristote, Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, Éditions OUSIA, coll. « Cahier de philosophie ancienne », n° 13, 1997, p 145.

<sup>77</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 68.

<sup>78</sup> *Id.*, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 68.

<sup>79</sup> Sophie Klimis, *op. cit.*, p 142.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 63.

l'oie rend le simulacre mimétique concret, bien loin de la métaphore de l'orage, puisqu'il en vient à mettre fin lui-même à la vie de Teeka à l'aide de ses deux mains. La didascalie mentionne que Maurice enfant « *empoigne le cou de l'oie et le brise*<sup>81</sup> », ce qui renvoie à la réalité concrète et violente de la mort. Bien qu'il s'agisse d'une feinte théâtrale, le geste est sans contredit brutal dans l'esprit du spectateur. Malgré tout, dès sa première apparition, il est possible d'anticiper la mort de Teeka, car le contraste des temps utilisés entre Maurice enfant (le présent) et Teeka (le passé), laisse déjà entrevoir que Teeka n'est plus : « Teeka! J'aimais ce nom<sup>82</sup>! ». Elle s'exprime ainsi, elle qui a pris le relais de la narration devant un Maurice adulte devenu muet depuis son arrivée, et semble préparer le spectateur à sa mort prochaine. Ainsi, lorsque le moment fatidique survient, la narration est reprise par Maurice adulte qui intervient précisément « [a]u moment où Teeka sentit ses os se rompre, [et qu']elle se mit à voler pour la deuxième fois de cette journée. Elle vola si haut qu'elle disparut au-dessus des nuages<sup>83</sup>. » L'euphémisme « voler » est devancé par l'expression « ses os se rompre », ce qui renvoie à la mise à mort brutale de Teeka. L'euphémisme, dont la fonction semble être d'atténuer l'image de la mort, marque l'esthétique dans laquelle l'auteur plonge le spectateur depuis le début de la pièce, c'est-à-dire un traitement métaphorique de la violence et de la mort. L'oie vole, caractéristique évidente de cet animal, mais s'envole et disparaît<sup>84</sup>, autre euphémisme, pour signifier qu'elle meurt. Ce passage raconté par Maurice adulte génère une distance narrative, mais permet aussi une métaphorisation de la mort qui n'est pas sans cruauté. Teeka n'est plus et ne reviendra plus.

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>84</sup> *Ibid.*

Toutefois, cette exécution étant réalisée par le biais d'une marionnette, certains pourraient croire qu'il s'agit ici d'une manière d'affaiblir l'image cruelle de la mort. En réponse à cette hypothèse, il est intéressant de noter que très peu de pièces de Michel Marc Bouchard osent représenter la mort d'un personnage sur scène. En date de l'année 2007, Dominique Lafon notait que seulement deux pièces de Bouchard, dont *L'histoire de l'oie*<sup>85</sup>, laissaient voir la mort brutale d'un personnage<sup>86</sup>. Bien qu'il s'adresse à un jeune public, l'auteur ne semble donc pas s'être censuré quant à la mise en scène du meurtre. Certes, la marionnette installe une distance qui rappelle au spectateur qu'il est au théâtre et que ce qui se déroule devant ses yeux est de l'ordre de la fiction. Quoique factice, cet accessoire métonymique réclame l'illusion, son écart au réel étant facilement observable. Il demande un travail de transposition de la part des spectateurs. Ainsi, loin d'infantiliser le jeune spectateur, il requiert sa participation. En effet, l'utilisation de cet artifice s'explique par le fait que Teeka est un être consommé qui ne peut être symbolisé que par l'accessoire<sup>87</sup>. La marionnette participe à la poétique de l'évocation qui marque cette pièce, car elle « offre une présence physique minimale qui appelle les projections propres du spectateur pour compléter le personnage, rendant celui-ci plus évocateur du fait même de ces projections<sup>88</sup> ». Le sacrifice, quoique réalisé par l'entremise d'une marionnette, ne pourrait donc être qualifié d'édulcoré puisqu'il s'inscrit dans une esthétique de la suggestion qui s'oppose justement à

---

<sup>85</sup> Dans l'article « Le chemin des violences », *loc. cit.*, l'autre pièce de théâtre à laquelle Dominique Lafon fait référence s'intitule *Sous le regard des mouches*, publiée chez Leméac en 2000.

<sup>86</sup> Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 62.

<sup>87</sup> À l'opposé, dans la version cinématographique de l'œuvre, téléfilm réalisé en 1998 par Tim Southam, un traitement réaliste a été utilisé, faisant de Teeka une véritable oie. Dans l'entrevue accordée à Shawn Huffman, Michel Marc Bouchard approuve ce choix en expliquant que, compte tenu de l'œil précis de la caméra, un acteur enfant et une véritable oie étaient de mise. « Cela fait en sorte que le crime est plus dur », avance-t-il. Force est donc de reconnaître que l'auteur admet que le traitement métaphorique utilisé a pour effet d'atténuer la violence du meurtre, tandis que d'autres formes d'art, telles que le cinéma, peuvent se permettre un traitement plus réaliste, tout en ayant le même public cible.

<sup>88</sup> Hélène Richard, « "L'histoire de l'oie" », *Jeu : revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 158.

une monstration réaliste de l'acte violent. Dans plusieurs pièces de l'auteur, la mort d'un personnage est représentée par le biais d'un accessoire<sup>89</sup>. Objet symbolique, la marionnette rappelle certes l'univers enfantin du jeune spectateur, mais aussi « le processus scénique, la "magie théâtrale" qui avait donné vie à l'objet<sup>90</sup> », maniée par nul autre que l'auteur du crime, en l'occurrence Maurice adulte. La manipulation de la marionnette n'est pas opérée par ce dernier de façon insignifiante. Michel Marc Bouchard choisit d'introduire un objet inanimé en lui redonnant la vie par le personnage qui a causé sa mort bien des années auparavant, installant du même coup « une distance et une contiguïté entre la "graine" de la mémoire et le corps qui l'abrite<sup>91</sup> ». Teeka prend vie grâce à son bourreau.

En somme, si l'on revient à l'idée développée par Christian Biet au sujet de la représentation de la violence en fonction de son rapport au réel, *L'histoire de l'oie* se situe à forte distance d'une violence explicite. Puisque Bouchard refuse le réalisme, il se tourne vers l'onirisme, le récit rétrospectif d'un personnage profondément meurtri. Les sources de la violence demeurent inexplicées, seulement suggérées. La dure réalité que vit l'enfant battu n'en est pas édulcorée, mais simplement présentée dans ses conséquences plutôt que directement. C'est dans la métaphore qu'il y a représentation de la violence. Par l'utilisation de simulacres abstraits, le spectateur est amené à construire lui-même le sens de ces orages violents dont le corps de Maurice tire des blessures douloureuses tant physiques que psychologiques.

---

<sup>89</sup> Entre autres, dans *Les Grandes Chaleurs*, la mort du père est symbolisée par des cendres, et dans *Soirée bénéfique pour tous ceux qui ne seront pas là en l'an 2000*, par un manteau de fourrure.

<sup>90</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 85.

<sup>91</sup> Shawn Huffman, « L'affect en cachot : La sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », thèse de doctorat, Université de Toronto, 1998, p. 357.

*Les mythes de l'enfance*

Bien des textes de Michel Marc Bouchard proposent des héros mythiques obscurs, dont l'importance était secondaire dans les œuvres qui les avaient vus naître. Les personnages mythologiques choisis par Bouchard se rapportent à la culture savante, c'est pourquoi leur identification n'est pas toujours évidente, même si cela est souhaité par l'auteur<sup>92</sup>. À l'opposé, dans sa seule pièce jeunesse, la référence à un héros mythique est beaucoup plus lisible, ce qui dénote une volonté d'inclure le jeune spectateur grâce à des archétypes qu'il connaît. Le texte s'ouvre à diverses références externes qui convergent toutes vers un même but : développer un imaginaire commun dans le traitement de la violence.

Si Michel Marc Bouchard choisit la figure mythique de Tarzan dans une pièce destinée aux enfants, c'est que la popularité du mythe auprès de ces derniers est suffisamment convaincante. Issu du roman *Tarzan seigneur de la jungle*<sup>93</sup> (*Tarzan of the Apes*) de Edgar Rice Burroughs, Tarzan a résisté au passage du temps, si bien qu'il est connu de la très grande majorité du public occidental, y compris des enfants. Popularisé par la bande dessinée, le seul nom de Tarzan évoque une figure dans l'imaginaire collectif. Ce héros mythique suscite l'admiration puisqu'il est un symbole de puissance. Le processus d'identification à un héros omnipotent chez Maurice enfant est tout à fait justifié puisqu'étant un enfant impuissant face à la violence familiale qu'il subit, il s'associe à « un héros maître de sa force<sup>94</sup> ». Il est utilisé ici par l'auteur pour souligner le fantasme de Maurice enfant envers ce personnage orphelin dont la vigueur est inégalée. Ce n'est pas un hasard si le

---

<sup>92</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 76.

<sup>93</sup> Edgar Rice Burroughs, *Tarzan seigneur de la jungle*, traduction de Marc Baudoux, Paris, Éditions Néo, 1986 [1912].

<sup>94</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 75.

premier passage de la bande dessinée de Tarzan lu par Maurice est celui où « Bulamutumumo, dans une colère terrible, fit exploser le bateau de Lord et Lady Greystoke, la [sic] papa et la maman de Tarzan<sup>95</sup> ». Maurice enfant aimerait que ses parents subissent le même sort que ceux de Tarzan qui, à partir de cet événement, n'a plus aucune attache familiale. Il s'allie à un héros dont la force est légendaire, lui qui au contraire n'a pas la force physique pour affronter ses agresseurs. L'univers mythique de Tarzan devient alors une sorte de refuge pour Maurice enfant, qui s'y retire pour échapper à son pénible quotidien.

Maurice enfant lit des bandes dessinées avec Teeka et rêve du jour où il aura enfin son costume de Tarzan. Non seulement trouve-t-on ici et là des clins d'œil à l'imaginaire du roi de la jungle, mais encore « le besoin de s'évader de la violence de sa famille devient si grand que Maurice désire que son univers imaginaire supplante le "réel"<sup>96</sup> ». Pour détruire la maison familiale, il convoque le « grand dieu de la jungle, celui à qui même Tarzan ne se serait pas imposé<sup>97</sup> ». L'appel de cette dangereuse autorité est la première manifestation de l'engrenage de la violence, puisque Maurice utilise la fureur de Bulamutumumo pour vaincre celle de ses parents. Les dangers qui guettent Tarzan sont semblables à ceux qui menacent le petit Maurice. Dès son entrée avec Teeka à l'intérieur de la maison, il la prévient au sujet des pièges que renferme cette jungle, c'est-à-dire « des serpents, des sables mouvants, des insectes qui tuent<sup>98</sup> ». Puis, par la lecture d'une bande dessinée de Tarzan, la chambre close où se trouvaient les deux amis se transforme spectaculairement en une forêt grandiose : lianes, montagnes et animaux s'enlacent dans le décor. C'est donc dans l'univers de la fiction que Maurice enfant trouve une échappatoire. L'espace fermé de la chambre est

---

<sup>95</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 25.

<sup>96</sup> Shawn Huffman, « L'affect en cachot : La sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », *op. cit.*, p. 350.

<sup>97</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 17.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 29.

accentue le contraste entre celui-ci et l'espace imaginaire dans lequel l'enfant se réfugie. Les pouvoirs de la fiction sont tels que Maurice et Teeka s'engagent véritablement dans l'aventure de leur célèbre héros. La force des mots permet de transformer le réel et d'installer le genre merveilleux bien connu de l'enfant. Mais dans cet espace imaginaire, la menace règne tout autant que dans la réalité. La lecture d'un épisode de Tarzan se transforme rapidement en un réel cauchemar pour Teeka qui doit, selon la volonté de Maurice, planter ses griffes dans la peau de l'enfant, geste qu'elle refuse de commettre. L'espace fictionnel ne parvient pas à offrir une issue pour Maurice enfant, qui en vient à manifester de la violence verbale et physique envers Teeka. Par conséquent, les issues proposées « ne suffisent pas à calmer la détresse de Maurice : la violence se déroule dans le réel et les moyens de protection du garçon ne sont que de l'ordre de l'imaginaire<sup>99</sup> ». Cette porte de sortie se révèle finalement une impasse.

L'œuvre de Burroughs trouve aussi écho dans un autre personnage de la pièce. Si l'environnement de Tarzan est habité par des anthropoïdes, celui de Maurice enfant est occupé par des oies. Sur la ferme d'élevage, il ne reste plus qu'une seule oie avec qui le jeune garçon s'est lié d'amitié, Teeka. Le nom de ce personnage est justement tiré de l'imaginaire de Tarzan, plus précisément du premier roman mettant en vedette le roi de la jungle. Dans ce récit, la guenon Teeka est nommée ainsi en raison de sa grâce<sup>100</sup>. Il y a donc fort à parier que le choix de Michel Marc Bouchard n'est pas anodin. En effet, l'oie Teeka est un personnage chargé de symboles. Ayant retenu l'information d'un livre, Maurice affirme à son amie « que les anges ont copié leurs ailes sur les [leurs]<sup>101</sup> », soulignant ainsi la beauté et l'aspect gracieux de l'animal. En outre, un long héritage mythologique la précède,

<sup>99</sup> Hélène Richard, *loc. cit.*, p. 159.

<sup>100</sup> Edgar Rice Burroughs, *op. cit.*, p. 41.

<sup>101</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 26.

d'aussi loin que l'Égypte ancienne où l'oie blanche signifiait le chiffre cinq<sup>102</sup>. Amie loyale, elle est aussi présentée comme étant « le symbole de la "fidélité"<sup>103</sup> ». Toutes ces particularités contribuent à faire de l'oie un personnage ayant une portée symbolique importante. Dans son monologue d'entrée en scène, Teeka affirme que les oies peuvent remplir le rôle d'animal de protection grâce à leur cri, agissant tels des « chiens de garde<sup>104</sup> ». Pourtant, bien qu'elle constate l'apparition de blessures sur le corps de Maurice enfant, elle n'interprète pas ces signes comme étant dangereux. Lorsqu'il lui dit que son « bras fait dodo<sup>105</sup> », l'infantilisant par le fait même, elle est « soulagée<sup>106</sup> », ne cherchant pas plus loin que cette réponse peu convaincante pour le spectateur qui en sait plus. Mais cette candeur n'est pas pour autant négative, selon Shawn Huffman, qui voit en l'innocence de Teeka la plus importante de ses qualités<sup>107</sup>. Hélène Richard ajoute que l'oie représente « l'innocence de la petite enfance [...], pour qui la violence adulte n'a pas de sens », tandis que le jeune Maurice correspond plutôt à « l'enfance de l'âge de raison [...], qui cherche à composer avec elle, à lui donner un sens<sup>108</sup> ». Teeka ne reste toutefois pas aussi naïve au fil de la pièce, interrogeant de plus en plus la persistance des marques : « Pourquoi Bulamutumumo était-il si sévère pour le corps de Maurice ? Pourquoi son bras ne se réveillait-il pas<sup>109</sup> ? » « Y avait-il une autre histoire<sup>110</sup> ? » se demande-t-elle. En questionnant de cette manière, Teeka agit comme une figure de réflexion pour le jeune spectateur qui n'est pas dupe de la situation de Maurice enfant. Ses pensées permettent de souligner les éléments importants du thème

---

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> Shawn Huffman, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie* », *loc. cit.*, p. 91.

<sup>108</sup> Hélène Richard, *loc. cit.*, p. 158.

<sup>109</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 31.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 32.

abordé. À la toute fin, elle prend conscience de tout en réunissant les indices soulevés : la disparition de sa mère et des autres oies, les blessures de Maurice enfant et la fatalité qui attend toute oie d'élevage. En quelque sorte, l'innocence qui définissait naguère sa personnalité s'envole. Teeka n'est plus ignorante, interrompant de ce fait l'enfance insouciantes dont elle jouissait. Si Bouchard a forgé cet héritage mythologique autour de Teeka, il semble juste de croire qu'il est en étroit rapport avec le traitement de la violence puisqu'il montre les pertes de Maurice.

Toutes ces qualités [celles de Teeka], écrit Huffman, opèrent une conversion du regard intérieur chez Maurice adulte, car le mythe de l'enfance heureuse, celle que représente l'oie et que Maurice n'a jamais pu connaître, *transforme* le rapport que Maurice adulte entretient avec l'espace de la mémoire. La force mythique de l'oie introduit dans cet espace une possibilité qui, jusque-là, est restée en marge de la conscience de Maurice. C'est la possibilité du bonheur, la possibilité de fuir, de se sauver. Il s'agit d'une prise de conscience au sens fort du terme, car l'adulte établit un contact avec son horizon passé et constate le terrible drame de son enfance<sup>111</sup>.

Avec la mort de Teeka s'éteint tout ce qu'avait construit l'auteur autour de ce personnage : la beauté, la fidélité, l'innocence. La disparition de l'oie amène un vide profond chez Maurice pour qui « [c]e corps sacrifié est celui de l'enfance immolée<sup>112</sup> ». Noir dénouement, Teeka n'échappe pas à la violence, Maurice non plus.

Bref, si l'auteur s'est arrêté sur l'œuvre de Burroughs, c'est d'abord pour l'héritage mythologique de ce surhomme, symbole de puissance, auquel l'enfant maltraité s'identifie. Tarzan attire l'admiration de Maurice, mais aussi des spectateurs, par les qualités fondamentales qui le caractérisent : force, courage, intrépidité. La jungle terrifiante de Tarzan trouve un équivalent tout aussi effrayant dans l'univers de Maurice : la maison familiale se révèle être un dangereux lieu pour quiconque s'y aventure. La jungle de Maurice contribue à l'initiation à la fois des personnages et des spectateurs, car elle permet

---

<sup>111</sup> Shawn Huffman, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie* », *loc. cit.*, p. 91. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 93.

d'explorer, par le biais de la fiction, un milieu hostile où des menaces réelles guettent les personnages. Il s'agit d'une véritable « entrée dans le domaine de la mort<sup>113</sup> ». Initiée, Teeka subit d'importantes transformations quant aux qualités qui la définissaient. L'imaginaire mythologique construit autour de l'oie blanche souligne le clivage entre l'innocence de l'enfance et la réalité de l'enfant battu. Le sacrifice de Teeka permet un retour à l'ordre, non pour Maurice, mais pour les spectateurs, car « [l]e sacrifice participe d'un rituel apotropaïque, un rituel qui écarte le mal, prophylactique, pour en finir avec la violence<sup>114</sup> ». En s'appuyant sur un univers mythologique, Michel Marc Bouchard évite le caractère strictement sociologique de l'enfant battu.

### *L'univers de l'enfance*

Le théâtre jeune public a ceci de différent du théâtre en général : il est avant tout défini par son destinataire. Au-delà des caractéristiques formelles et stylistiques qui établissent l'esthétique d'un texte ou d'une époque, la question du spectateur en théâtre pour enfants demeure essentielle. L'auteur qui écrit pour les jeunes spectateurs est influencé, inconsciemment ou non, par la représentation qu'il se fait de ceux-ci. Il veille à construire un univers cohérent, qui rappelle parfois celui de l'enfant, afin de créer une proximité avec lui. Dans *L'histoire de l'oie*, Michel Marc Bouchard reste proche de l'univers de l'enfant, car il privilégie le point de vue du jeune garçon et fait de lui le héros tragique de cette histoire.

Si peu de personnages enfants apparaissent dans le théâtre dit « pour adultes », il en est tout autrement dans le théâtre jeune public. Le personnage enfant est au cœur des histoires racontées et fait souvent office de héros. Au fil du temps, la vision de l'enfant au

---

<sup>113</sup> Simone Vierre, *Rite, roman, initiation*, Presses universitaires générales de Grenoble, 2000, p. 31.

<sup>114</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 68.

théâtre s'est transformée. Auparavant montré sous un angle édifiant, l'enfant s'est affranchi de cette image idéalisée pour laisser paraître ses imperfections, parfois même nombreuses<sup>115</sup>. Dans la pièce à l'étude, Michel Marc Bouchard propose un héros difficilement catégorisable. La richesse et la complexité du personnage se situent dans le refus du manichéisme, qui n'aurait fait de lui qu'un cruel garçon ayant donné la mort à un animal, sans sentiment de culpabilité, ou, à l'opposé, une victime profondément meurtrie. Au contraire, l'adulte qu'il est devenu avoue son double statut, à la fois d'ami et de bourreau<sup>116</sup>. Arrivé à trente ans, Maurice demeure tourmenté par les événements de sa jeunesse, responsables d'une rage toujours vive dont il « espère un jour l'accalmie<sup>117</sup> ». En mettant en scène cette dure réalité des enfants battus, Michel Marc Bouchard ne présente pas une vision idéalisée de l'enfance. Il insiste sur les conséquences que la maltraitance peut avoir sur le garçon, à savoir qu'il en viendra à intérioriser cette violence pour ensuite la reproduire.

Le personnage de l'enfant est habité par une rage difficilement contrôlable. Si le parallèle entre les sévices de Maurice et l'orage est frappant, les similitudes entre ce temps orageux et les comportements de l'enfant le demeurent tout autant. Son discours « *sombre et menaçant*<sup>118</sup> », comme l'est la tempête qui s'approche au début de la pièce, laisse déjà croire qu'une rage intérieure le hante. Il communique avec Bulamutumumo, qui lui répond par grondements. Les paroles du garçon sont brèves, mais cette stichomythie montre la dominance dont il fait preuve face à ce dieu : « Obéis-moi<sup>119</sup>! » Ses désirs sont visiblement cruels, puisqu'ils impliquent la destruction de la maison où il habite et où ont lieu ses martyrs. Les premières manifestations de violence de la part de Maurice enfant sont

---

<sup>115</sup> Nous pensons ici à la pièce culte *Cé tellement « cute » des enfants* de Marie-France Hébert, *op. cit.*

<sup>116</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 46.

<sup>117</sup> *Ibid.*

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 18.

dévoilées par l'intermédiaire de la narration faite par Maurice adulte. En effet, le narrateur éclaire le spectateur sur les habitudes de Maurice enfant qui « faisait brûler des fourmis dans des boîtes de carton [et qui] arrachait les ailes des papillons<sup>120</sup> ». Cette information, non nécessaire dans l'économie de l'action représentée, renseigne le public sur les pulsions du personnage. Bien que cette pratique puisse sembler banale pour l'enfant, elle laisse paraître une violence volontaire et une utilisation du pouvoir de façon malsaine d'un individu plus fort, Maurice enfant, sur des proies faibles, des insectes de petite taille. Puisque cette première évocation de la violence est faite par le biais de la narration et non par la représentation physique de celle-ci sur scène, il peut être tout à fait plausible de supposer que ce choix ait été orienté par un désir d'évocation, et non de monstration. Le spectateur a alors une première porte d'entrée sur la violence, qui peut paraître peu signifiante – l'engagement émotif étant beaucoup moindre de la part des personnages et des spectateurs – mais elle demeure tout de même porteuse de sens, car elle laisse tout de suite percevoir l'engrenage de la violence. D'ailleurs, Teeka raconte qu'il arrivait parfois que Maurice lui extirpe quelques plumes tout en la cajolant<sup>121</sup>. Ses gestes d'affection cachent souvent une brutalité impulsive. De plus, il use, avec Teeka, des mêmes approches que ses parents avec lui. Au-delà des gestes brutaux, la colère de Maurice (enfant) est perceptible dans sa voix et dans ses paroles. Teeka le note quelques instants avant sa mort : « On aurait dit que quelqu'un d'autre parlait à travers lui<sup>122</sup>... » Elle fait référence aux menaces arbitraires qu'il profère à son endroit, rappelant le discours des parents. Maurice lui promet une part de gâteau et la lecture d'une belle histoire<sup>123</sup>, afin qu'elle se laisse approcher. Ces stratégies rappellent celles des parents

---

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 43.

qui offrent un cadeau à leur fils contre chaque coup reçu, lui garantissant de lui procurer un jour le costume de Tarzan auquel il rêve tant. Le jeune Maurice est certainement une victime de violence familiale, mais devient aussi l'agresseur, montrant ainsi toute la complexité du personnage enfant. À ce moment-là, peut-il y avoir identification de la part du jeune spectateur ? L'enfant arrive-t-il à se reconnaître dans le personnage de Maurice, jeune garçon qui en viendra à commettre un geste d'une grande cruauté ? Nous nous permettons d'en douter. Plutôt que de l'empathie, le spectateur éprouve plutôt de la sympathie pour la victime et le bourreau qu'il est. Le personnage enfant semble donc être utilisé pour créer une proximité avec le public, rappeler l'univers spécifique à l'enfance, sans nécessairement compter sur une identification au personnage. D'autres éléments convergent d'ailleurs pour construire un univers propre à l'enfance.

Quoiqu'absents, les parents de Maurice enfant exercent un pouvoir important sur celui-ci. Bien que l'action se déroule à la maison familiale, les parents ne sont jamais présents sur scène. La place qui leur est réservée se situe hors scène. Lorsqu'il y a un échange verbal entre Maurice et ses parents, le spectateur n'entend que la partie énoncée par l'enfant, qui n'est constituée que de quelques mots brefs et affirmatifs : « Oui!... Oui!... Oui<sup>124</sup>!... » Quand Maurice fait référence à l'un ou l'autre de ses parents, il utilise les pronoms « il » ou « elle » pour les identifier. L'absence de ces personnes permet de reléguer les épisodes de violence en coulisse. Leur présence est tout de même symbolisée dans un traitement métaphorique avec l'orage, puisque les agresseurs se voient octroyer les mêmes caractéristiques. Le champ lexical de l'orage est utilisé pour désigner les allusions aux parents. Par exemple, « [l]e tonnerre du camion<sup>125</sup> », rappelant le grondement du tonnerre,

---

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 45.

correspond au retour hâtif des parents. De plus, les marques de blessure apparentes sur Maurice enfant sont le résultat de leur existence hors scène. Dominique Lafon fait remarquer que « [t]elle une tragédie, la pièce ne donne jamais à voir la puissance tutélaire, en l'occurrence le père, qui façonne le destin du héros<sup>126</sup> ». Les parents ne sont qu'évoqués par le regard de l'enfant. Puisqu'ils ne sont pas incarnés physiquement, le point de vue sur l'adulte est plus difficile à raisonner souligne Faure.

Les parents semblent donc d'autant plus menaçants qu'ils sont insaisissables, comme si la violence pouvait s'abattre à tout moment, sans raison. De plus, cette violence n'est qu'à moitié reconnue par Maurice, qui s'interdit de la trouver injuste, de mettre des mots sur sa douleur. À nouveau, la violence de l'adulte n'est donc pas édulcorée mais intériorisée, vue par ses conséquences plutôt que par sa représentation. Le procédé, peut-être plus efficace qu'une leçon sur la maltraitance, permet d'évoquer l'insoutenable en partageant une expérience intime, quitte à ce que le sens ne soit que suggéré<sup>127</sup>.

C'est dans l'espace de la mémoire, où l'adulte n'a pas sa place, que le dramaturge met à distance la violence subie par Maurice. Les agresseurs étant écartés, le spectateur demeure dans un univers très proche de l'enfance, où personnage enfant et animaux se côtoient.

Le personnage de Teeka, l'oie blanche, vient aussi créer un effet de proximité avec le jeune spectateur. Relevant du merveilleux, l'animal ouvre sur l'imaginaire et rappelle les personnages doués de parole que l'on retrouve traditionnellement dans les contes de fées. Complice au quotidien, il peut parfois se révéler plus proche de l'enfant que ne l'est l'adulte. Dans *L'histoire de l'oie*, les parents semblent peu présents auprès de leur fils. Teeka vient donc combler ce vide auprès de Maurice, qui risquerait autrement de tomber dans un profond isolement social. On l'a vu, les qualités associées à l'oie blanche font de cet animal un être candide, qui évoque sans doute l'image de l'enfant inconscient de la brutalité de la vie. Mais le fait d'appartenir à l'espèce animale ouvre aussi les sens du texte, car cela permet d'aborder

---

<sup>126</sup> Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p 68. Il est cependant précipité de conclure que le père serait l'agresseur, comme il en est souvent le cas dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard, puisque ce dernier n'est pas identifié dans la pièce à l'étude. C'est pourquoi il serait plus convenu de parler au sens large des parents ou tuteurs de l'enfant.

<sup>127</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public*, *op. cit.*, p. 228.

les thèmes difficiles d'un œil extérieur tout à fait inaccoutumé à ces problèmes sociaux. Par exemple, l'oie se nourrit d'invertébrés, ce qui lui est tout naturel, mais Michel Marc Bouchard a choisi de traduire cette activité d'une façon particulière :

TEEKA

Le premier qui bouge je n'en fais qu'une bouchée! Il a bougé! Laissons-le se trémousser quelque peu, jouir des derniers instants qu'il lui reste. Un peu de ruse pour l'esprit sportif et hop! (*Elle le mange*<sup>128</sup>.)

Tout comme Maurice enfant avec les insectes, Teeka fait preuve d'une certaine cruauté envers le ver de terre qu'elle laisse se tortiller. Ce rapport ludique avec la mort banalise le sadisme du geste, cette activité étant tout à fait habituelle et familière pour Teeka. En outre, la mort des autres oies est abordée à quelques reprises, de façon allusive insistons-nous, car Teeka n'arrive pas à expliquer la disparition des autres oies, pas plus que les blessures de Maurice enfant qu'elle remarque sans en trouver la source. Elle constate que son habitation « était devenue trop grande pour [elle]<sup>129</sup> » depuis que les autres oies étaient disparues dans la grange. Le terme « mort » n'est jamais utilisé pour expliquer l'absence de celles-ci. Même lorsque Teeka se rend compte que les oreillers sont remplis de plumes d'oie, la reconnaissance de la mort de ses semblables n'est pas clairement dite : « L'oreiller, l'aboutissement de l'enclos à la grange<sup>130</sup>. » Il en est de même lorsqu'elle annonce que « Maurice le savait depuis toujours<sup>131</sup> ». L'emploi du pronom « le », qui correspond à la « cruelle destinée<sup>132</sup> » des oies, montre le refus de nommer la mort. Étrangement, le terme « mort » n'est utilisé qu'une fois, et ce, par exagération ; lorsque Maurice enfant s'affole de l'arrivée imprévue de ses parents, il s'exclame : « S'ils te trouvent dans la maison, j'suis

<sup>128</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 20.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>131</sup> *Ibid.*

<sup>132</sup> *Ibid.*

mort<sup>133</sup> ! » Somme toute, l'animal qu'est Teeka permet à l'auteur d'aborder ces lourds sujets de façon suggestive et laisse ainsi aux spectateurs la tâche de déchiffrer les codes. L'animal observe et rend compte de certains indices, mais il interprète différemment les signes donnés. D'ailleurs, Teeka affirme adorer les orages, un penchant qui détonne pour le spectateur qui sait ce qu'ils représentent métaphoriquement dans l'esthétique de la pièce. L'animal a donc une vision fort différente de la réalité, ce qui justifie l'amitié naïve entre l'enfant battu et lui et procure à Maurice une affectueuse présence, dégagée des malheurs qui l'accablent.

Enfin, si Teeka ne peut nommer la violence et la mort, n'étant pas apte à en interpréter les signes, Maurice enfant, lui, s'abstient d'imputer la faute à ses agresseurs. Parce qu'elle est répétée à maintes reprises, la comptine chantée par Maurice enfant témoigne du refus de reconnaître la situation intolérable qu'il vit : « Tout va très bien. Nous sommes heureux ! Tout va très bien<sup>134</sup>. » Le chœur d'enfants en voix off, qui reprend cette ritournelle dans la conclusion de la pièce, révèle que plusieurs enfants vivent aussi ces martyrs, mais qu'ils ne reconnaissent pas non plus la culpabilité de leur agresseur<sup>135</sup>. Cette insertion d'un groupe d'enfants nous conduit à penser que l'auteur cherche à inclure le jeune public par un appel collectif. Shawn Huffman explique la fonction du chœur en ces termes :

Commentaire tragique sur la réponse automatique de l'enfant maltraité, ce chœur remplit aussi la fonction classique de médiateur entre la scène et le public, comme dans le théâtre antique. En tant qu'instance médiatrice, le chœur introduit aussi une ouverture dans l'histoire personnelle racontée par Maurice. Il illustre jusqu'à quel point le drame de Maurice est aussi celui des enfants qui continuent de souffrir en silence<sup>136</sup>.

Le rôle du chœur se rapporterait à un ensemble de personnes ayant vécu la violence parentale, plutôt que de se restreindre à un cas unique d'enfant battu. Patrice Pavis octroie le pouvoir « [d']idérialisation et [de] généralisation » à ce type de chœur qui « relaie le discours

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 24. Cette comptine, chantée par Maurice enfant, est aussi reprise à la page 31.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>136</sup> Shawn Huffman, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie* », *loc. cit.*, p. 95.

profond de l'auteur : il assure le passage du particulier au général<sup>137</sup> ». Faisant appel au contexte social, l'auteur souhaite que les victimes de violence, celles qui sont dans la salle, brisent le silence. La parole aurait donc un pouvoir important selon Michel Marc Bouchard. C'est pour cette raison que Maurice adulte insiste sur l'importance de raconter certaines histoires, celles « qu'on aurait dû [lui] raconter alors [qu'il était] tout jeune<sup>138</sup> ». Le dramaturge souligne que le récit qui sera raconté aurait pu être bénéfique pour Maurice s'il lui avait été conté dans sa jeunesse et, par le fait même, suppose qu'il peut l'être pour les enfants à qui il s'adresse. L'hypothèse d'une fiction salvatrice est ainsi énoncée. C'est donc à travers ce personnage que l'auteur divulgue ses aspirations, à savoir que les victimes de violence osent dénoncer leur agresseur. Au contraire des textes précédents dans le théâtre jeune public, le message n'est pas ici souligné à grands traits, c'est pourquoi le texte pourrait difficilement être qualifié de didactique. Il pourrait même arriver que ce message reste partiellement incompris à cause de la vision pessimisme qui conclut la pièce. En effet, Teeka laisse entendre que la capacité de s'exprimer peut être salvatrice. Les « vers de terre [qui, eux,] n'ont pas la chance de cacarder<sup>139</sup> » comme l'oie peut le faire, se font dévorer par celle-ci. S'ils avaient pu appeler à l'aide, ils ne seraient peut-être pas morts. Or, bien que Teeka puisse cacarder – ce qui devrait assurer sa survie selon ses dires – elle sera tout de même abattue par Maurice enfant. Seule oie survivante, aucun de ses semblables ne peut lui venir en aide. Alors, la parole a-t-elle un réel pouvoir comme le voudrait l'auteur, énoncé dans son texte d'introduction à la pièce ? Le théâtre permettrait-il ce rassemblement auquel Maurice n'a pas droit ?

---

<sup>137</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 46.

<sup>138</sup> Michel Marc Bouchard, *op. cit.*, p. 15.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 20.

Dans ces conditions, nous sommes d'avis que l'enfant spectateur n'a pas absolument besoin de s'identifier au héros de la pièce. En fait, l'identification n'a pas besoin d'être totale. Puisque le personnage principal se montre sous tous ces aspects, parfois très noirs, ce portrait peu flatteur ne prédispose pas nécessairement à l'empathie des jeunes spectateurs. D'autres éléments, qui cherchent à inclure le spectateur de diverses façons, peuvent suffire à créer un effet de proximité entre la salle et la scène. Mais nous croyons que c'est surtout parce que le spectateur doit constamment s'investir dans la construction de sens de la pièce qu'il est alors interpellé, jusqu'à dépasser le besoin d'identification<sup>140</sup>. Cette participation active suscite une réflexion bien personnelle pour le spectateur qui a été sensibilisé aux risques de l'engrenage de la violence.

D'après ce qui précède, la complexité, et donc la richesse du texte, tient au fait que le « message » n'est pas souligné de façon trop voyante, bien que ce dernier soit tout de même présent. Tout réside dans le non-dit, tout n'est que suggéré. « *L'histoire de l'oie*, c'est une histoire de lois<sup>141</sup> », déclare Michel Marc Bouchard. Si la violence héréditaire n'est jamais remise en question par Maurice enfant, car « elle fait partie des lois<sup>142</sup> », le jeune spectateur a comme tâche de se questionner sur la nature de cette violence dans le but de ne pas s'y soumettre. Le personnage de Maurice adulte a sans doute permis à l'auteur de dévoiler le sens des métaphores utilisées, par l'emploi de la narration-récit qui éclaircit les autres procédés mis en œuvre. La construction rigoureuse de la fable par l'éclatement spatio-temporel permet la découverte, par le spectateur, de la hantise de Maurice adulte. La clé du texte réside dans le traitement métaphorique utilisé pour aborder la violence familiale,

---

<sup>140</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public*, op. cit., p. 324.

<sup>141</sup> Michel Marc Bouchard, op. cit., p. 7.

<sup>142</sup> *Ibid.*

symbolisée par l'orage, car c'est dans la répétition des « simulacres » que le spectateur arrive à en comprendre les sens. La difficulté pour Maurice adulte de révéler ce qui s'est passé se répercute en quelque sorte dans la forme fragmentaire proposée par l'auteur, soulignant par le fait même la complexité d'aborder ce sujet délicat dans sa totalité. La poétique de l'évocation permet de dire l'indicible, tant en ce qui concerne l'obscur fatalité de Maurice enfant que l'indescriptible mort de Teeka, exprimée comme étant le dernier vol de l'oiseau. Ainsi, le texte atteint « un universel qui rejoint le mythologique et qui se rapproche du tragique<sup>143</sup> ». C'est dans la crainte que la violence conduite à des gestes similaires que la catharsis est exercée sur le jeune spectateur, qui est alors appelé à dénoncer les agresseurs. Beaucoup plus qu'un spectateur passif d'une pièce édulcorée, l'enfant spectateur est ici interprète d'une pièce qui dévoile minimalement, afin qu'il soit lui-même tenu de tirer ses propres réflexions autour du lourd sujet qu'est la violence dont les enfants peuvent être victimes, mais aussi de susciter un raisonnement autour de la violence dans sa totalité, puisque tous et chacun peuvent se révéler tantôt la souris, tantôt le chat.

---

<sup>143</sup> Hélène Beauchamp, « S'imaginer dans le monde : regard sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990 », *loc. cit.*, p. 135.

## DEUXIÈME CHAPITRE

### *L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau

Cette idée de la violence, d'un individu se retrouvant parfois victime, parfois bourreau, a aussi inspiré d'autres écrivains jeune public, qui savent très bien que l'enfant est constamment soumis à une autorité plus forte qu'il ne l'est, mais qu'il est aussi capable de manifester une colère terrible qui ferait trembler le plus costaud des ogres. Auteure majeure de la dramaturgie jeune public au Québec, Suzanne Lebeau est reconnue pour l'audace dont elle fait preuve en abordant de multiples tabous dans un théâtre qui s'octroie la liberté d'écrire « sans chercher à choquer mais également sans avoir peur de choquer<sup>144</sup> ». Pour cette raison, il nous paraissait essentiel d'étudier une œuvre de Lebeau, auteure fortement inspirée par des sujets considérés difficiles. Les éditions La Chartreuse lui ont d'ailleurs consacré un de leurs numéros, *Itinéraire d'auteur n° 6, Suzanne Lebeau*, où est soulevée la polémique question du « quoi dire aux enfants ». De l'inceste au sort des enfants soldats, cette écrivaine s'engage constamment sur le terrain des sujets en marge dans une dramaturgie adressée, depuis plus de trente-cinq ans, à la jeunesse. Bien longue aurait pu être la liste des textes de Lebeau figurant à notre corpus. Notre choix s'est arrêté sur la pièce *L'Ogrelet*, car la dramaturge y explore, tout comme Michel Marc Bouchard avec *L'histoire de l'oie*, le territoire de la violence. Mais contrairement à la pièce de Bouchard, il s'agit moins ici du point de vue de la victime que celui de l'agresseur, car l'auteure met en scène un personnage qui se révèle être grandement dangereux pour son entourage.

---

<sup>144</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*, p. 64.

Étant inspirée, dans les premières années de sa carrière, par les différences entre l'adulte et l'enfant, Suzanne Lebeau affirme qu'à partir de ce texte le moteur d'écriture est devenu beaucoup plus intime, s'intéressant désormais « aux questions existentielles qui concernent enfants et adultes de la naissance à la mort<sup>145</sup> ». Elle dit être d'abord nourrie par ses propres questionnements, pour ensuite tenter de mettre en rapport ce qui l'a touché et le public visé. En 1997, Lebeau s'interroge sur les forces du bien et du mal qui mènent une lutte constante à l'intérieur de chaque être humain, à commencer par elle-même<sup>146</sup>. La violence est ici traitée dans sa totalité comme faisant partie de tout individu. Mais comment vivre avec un tempérament parfois violent ? Comment le contrôler ? Cherchant à en connaître le fonctionnement, Suzanne Lebeau écrit *L'Ogrelet*, l'histoire d'un jeune ogre qui fait le pari de vaincre les pulsions sanguinaires qui le définissent. D'emblée, il apparaît évident que le personnage principal de Lebeau n'appartient pas au registre réaliste, mais plutôt à l'univers des contes, dans lequel l'auteure puise une force de suggestion qui lui permet d'aborder le sujet difficile qu'est la violence.

### *La poétique de l'évocation*

Bien consciente des dangers du théâtre didactique auquel elle a adressé de nombreux reproches, Suzanne Lebeau n'allait pas maladroitement tomber dans les pièges d'un théâtre d'informations sur la violence. C'est en ayant recours au conte qu'elle fait entrer le jeune spectateur dans un univers marqué par la violence, mais aussi très codifié, riche en symboles et proche de l'enfance. En regard de ces particularités, la pièce se rapproche de *L'histoire de l'oie*, car elle installe tout de suite un rapport étroit avec le monde merveilleux du conte.

---

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 61.

Cependant, dans la pièce de Michel Marc Bouchard, si la forme s'apparente au conte, le fond se rapporte davantage à un vécu réaliste, ancré dans une époque précise qu'est le Québec des années 1950. Dans cette pièce-ci, les référents se montrent beaucoup plus symboliques, encore plus près de l'imaginaire, desquels naît une poétique de l'évocation accessible, mais complexe. La dimension symbolique du conte est utilisée par Lebeau comme puissance évocatrice suffisamment convaincante pour aborder un monde marqué par la violence. D'ailleurs, les récits merveilleux ne proposent-ils pas des histoires où la violence fait figure implicitement?<sup>147</sup> En empruntant certaines caractéristiques à ce genre, Suzanne Lebeau réussit tout de même à construire une démarche bien personnelle pour aborder ce sujet difficile. Dans l'intention de parler de tout sans censure, l'auteure inscrit son œuvre dans une poétique de l'évocation, dont nous allons maintenant présenter les composantes.

Le jeune spectateur suit le récit initiatique de l'Ogrelet, jeune ogre âgé de six ans, depuis sa rentrée scolaire à l'achèvement de sa quête, accomplie plusieurs mois après la situation initiale, au courant de l'hiver. Cherchant à se guérir de l'ogreté, le héros devra réussir trois épreuves (ce qui correspond à la somme de défis privilégiée dans les contes pour aboutir à la transformation positive du protagoniste) : se cloîtrer vingt-quatre heures avec un coq sans le dévorer ; s'isoler sept jours avec un loup sans le tuer ; passer vingt-huit jours en compagnie d'un enfant sans lui faire violence. Ce n'est qu'à la sixième des douze scènes que la quête est clairement établie, lorsque l'identité du père absent est révélée au garçon, qui comprend alors toute l'hérédité qu'il porte en lui. Il est le fils d'un ogre qui a subitement disparu avant sa naissance, afin d'entreprendre les trois épreuves. Si le spectateur n'apprend cette quête qu'à la moitié de la pièce, c'est que l'auteure accorde une grande importance à la situation initiale qui permet une exposition graduelle de la multiplication des pulsions

---

<sup>147</sup> Alain Montandon, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001, p. 8.

agressives de l'Ogrelet au fil du temps, crescendo qui le mènera à cette volonté de changer son destin.

Tout d'abord, bien avant d'éclairer les circonstances entourant l'héritité du jeune ogre, une somme d'éléments installe l'atmosphère du conte, première porte d'entrée à cette histoire sur les pulsions violentes. Dans son article « La représentation de la mort dans le théâtre "jeune public" », Karine Veillas explique que « [l]es enjeux symboliques<sup>148</sup> » propres au conte permettent de présenter la violence et la mort au théâtre grâce à la distance établie par « [l]a mise en jeu des caractéristiques traditionnelles des genres<sup>149</sup> ». En effet, ce type de récit qu'est le conte est réputé pour ses histoires sanglantes, qui en effraient plusieurs, pensons simplement aux contes de Perrault, tels que *La barbe bleue* et *Le petit chaperon rouge*. Mais Suzanne Lebeau se défend de s'être arrêtée sur le conte comme moyen détourné pour amoindrir la dureté du propos :

Si *L'Ogrelet* demeure un spectacle plus consensuel que *Les Contes d'enfants réels*, par exemple, c'est probablement parce que le conte traditionnel permet une certaine cruauté et installe une distance avec cette cruauté, ce qui ne rend pas le propos plus innocent ou moins percutant<sup>150</sup>.

Cette distance dont parle Lebeau est établie en raison de la conformité aux propriétés du conte, qui révèle le caractère familier du récit raconté : « une destruction suivie d'une restructuration psychique et sociale dans un univers symbolique, utopique et uchronique, où se jouent des scènes quasi identiques<sup>151</sup> ». Dans le pays imaginaire proposé par Lebeau, le schéma narratif et la structure linéaire propres au conte sont respectés, mais l'auteure s'autorise certaines ellipses temporelles, ainsi que quelques analepses sous forme de lettres ou d'épisodes rapportés par les deux seuls personnages (L'Ogrelet et sa mère). La temporalité est certes moins complexe que celle de *L'histoire de l'oie*, mais l'approche de

---

<sup>148</sup> Karine Veillas, « La représentation de la mort dans le théâtre "jeune public" », *loc. cit.*, p. 137.

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*, p. 44.

<sup>151</sup> Alain Montandon, *op. cit.*, p. 15.

Lebeau est justifiée par son désir de préserver l'esprit du conte, tout en y ajoutant sa démarche personnelle. D'une part, elle s'appuie sur la structure du conte en mettant en scène le récit initiatique d'un jeune ogre qui souhaite se défaire de la fatalité qui l'accable par diverses épreuves. D'autre part, elle écrit ce récit dans une langue bien à elle, poétique et imagée, qui s'avère riche en couches de sens et contribue à l'univers symbolique du conte. Ce genre fait partie de l'approche artistique de l'auteure qui souhaite ainsi rejoindre l'enfant à travers le connu et du même coup accéder à l'universel.

L'univers du conte, écrit Faure, sert de cadre de référence et non pas de schéma démonstratif, et un cadre puissamment poétique car il permet à l'histoire individuelle de devenir universelle et accessible. Dans ce monde au fonctionnement simple et proche de l'enfant, un personnage accède à une conscience complexe et se réalise, non par une résolution merveilleuse, mais au prix d'une lutte contre lui-même, universelle au sens où le conte comme le monstre sont en chacun de nous<sup>152</sup>.

Cet univers possède ses propres lois et est bien distinct du réel des spectateurs par le merveilleux qu'il déploie, ce qui laisse paraître la facticité du récit, tout en ne remettant pas en cause ce déplacement fabuleux. Au contraire, à l'intérieur de ce monde différent, se jouent les grandes difficultés du genre humain sous un mode symbolique qui permet, voire qui conditionne, la représentation de la violence et de la transgression. D'ailleurs, l'espace scénographique proposé reste proche de l'imaginaire du conte dans lequel se déploie un monde de dangers.

La forêt, espace privilégié du conte traditionnel, sera sans surprise le lieu des épreuves que l'Ogrelet devra traverser, mais est au préalable l'endroit où sa mère et lui habitent. La didascalie indique une maison « comme on l'imagine dans les contes : fruste et inconfortable<sup>153</sup> ». Inutile de souligner que ce choix scénographique constitue un appel direct à l'imaginaire du spectateur, familier de l'univers des contes et de leur typique maison des

<sup>152</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public, op. cit.*, p. 163.

<sup>153</sup> Suzanne Lebeau, *op. cit.*, p. 8.

bois. Fidèle à l'image menaçante qu'on lui donne dans les contes, la forêt est utilisée de façon symbolique comme le lieu de tous les dangers, un monde propice à l'inconduite :

MÈRE DE L'OGRELET

Marche devant toi!  
 Ne tourne pas la tête  
 pour suivre le lièvre curieux et rapide,  
 n'arrête pas ta marche  
 pour un face à face avec la belette aux aguets,  
 le renard aux yeux perçants.  
 Ils croisent ton chemin pour te mettre à l'épreuve...  
 Sous leur épaisse fourrure, ils cachent une terrible tentation<sup>154</sup>.

Mais la forêt ne se résume pas qu'à un nid d'appâts, la mère tente au contraire d'orienter la vision de son fils sur les beautés inoffensives de la nature que sont entre autres les arbres, les fleurs et le soleil<sup>155</sup>. La mère a d'ailleurs tenté d'éliminer tous les dangereux attraits liés à la forêt, en se réfugiant dans une maison bien éloignée des arbres qui rougissent à l'automne. Contrairement à ce qui se produit dans les contes traditionnels, c'est lorsque le protagoniste sort de la forêt que les problèmes commencent pour lui, mais ils se perpétueront à l'intérieur de celle-ci. Voilà que l'enfant grandit et la mère ne peut contrôler tous les facteurs environnants, à commencer par la couleur du sang dont elle redoute l'influence.

Si l'on retourne à la thèse de Christian Biet, selon laquelle la représentation de la violence doit être étudiée en fonction de son écart par rapport au réel, la violence se montre ici plus explicitement que dans *L'histoire de l'oie*. Cela ne revient pas à dire qu'elle est représentée directement. Tout comme Bouchard, Suzanne Lebeau fait usage de conventions poétiques, mais les « simulacres » utilisés sont peut-être plus déchiffrables, car ils relèvent moins de la métaphore que du symbole, souvent plus concret et reconnaissable. Par exemple, à l'école, l'Ogrelet fait la découverte de la couleur rouge, qu'il ne connaissait qu'à travers celle du coquelicot. Soustraite jusqu'ici de la vue du personnage, cette teinte aura des effets

---

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>155</sup> *Ibid.*

considérables sur l'Ogrelet, qui remarquera systématiquement tous les éléments de cette même couleur : les volets rouges de l'école, la robe, les lèvres et les ongles rouges de la maîtresse. En soulignant l'attraction créée par cette couleur, qui rappelle à l'évidence celle du sang, l'auteure dévoile progressivement au jeune spectateur à l'hérédité de l'Ogrelet qui le gagnera sous peu. D'une part, il connaîtra bientôt l'odeur et le goût du sang, ce liquide rouge, devant lequel il perd tout contrôle. D'autre part, de manière plus symbolique, il sera instruit de son ascendance paternelle. Par l'intermédiaire de cette couleur, symbole du sang et de la violence, l'auteure prépare le jeune spectateur à la réalité de l'Ogrelet. Le jeune garçon voit d'un bon œil cette couleur, dont la vue « [l]'a rendu heureux<sup>156</sup> », dit-il à son retour de l'école. Mais les discours de la mère tendent au contraire à en démentir les bienfaits, elle qui redoute « [l]es effets de cette couleur sur l'esprit fantasque de [s]on fils<sup>157</sup> ». Ainsi, l'auteure installe la symbolique du rouge comme image dangereuse d'une passion vive et violente. Parce qu'elle est répétée au courant de la pièce, cette association entre la couleur rouge et la violence devient saisissable pour le jeune spectateur. Le rouge est systématiquement opposé aux autres couleurs. L'évocation de cette couleur se range alors du côté des conventions tacites, car nul besoin de faire représentation de la violence par une action humaine pour en comprendre la symbolique. Est-ce un moyen d'atténuer la violence dont est capable l'ogre ? Ce choix semble plutôt relever de l'utilisation de la dimension symbolique évoquée par Veillas, qui a certes pour effet de détourner la représentation directe de la violence, mais qui permet surtout une réflexion plus grande de la part du spectateur qui doit comprendre qu'en triomphant de son attraction pour le rouge, l'Ogrelet fait un pas de plus vers la guérison.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 25.

Ce parcours symbolique se divise en trois étapes correspondant aux trois épreuves que l'Ogrelet doit affronter pour vaincre l'ogreté. Les défis auxquels s'attaquera l'Ogrelet, à l'exception du dernier, font l'objet de scènes représentées, ce qui nous amène à aborder les représentations de la violence dans lesdites scènes. À la huitième scène, l'Ogrelet entreprend la première épreuve en se réfugiant dans une cabane de chasseurs abandonnée avec un coq, volaille appétissante avec laquelle il doit passer vingt-quatre heures sans céder à ses pulsions violentes. Toutefois, il a apporté un couteau, objet scénique qui encourage une éventuelle violence, qui devient l'élément déclencheur de ses pulsions. Face au coq, la lame dans la main, il est décrit comme étant « fébrile<sup>158</sup> » et « troublé<sup>159</sup> », car il sait très bien que « [c]e couteau n'est pas innocent. Le froid du métal se réchauffe dans [s]a main qui se met à trembler de désir. Maudit couteau<sup>160</sup>! » Le couteau l'incite à reproduire des gestes cruels, mais l'Ogrelet réussit à se contrôler. Plutôt que de s'attaquer à l'animal, il passe les heures de la nuit à sculpter l'oiseau dans une bûche. Bien qu'aucun geste violent envers le coq ne soit posé, la scène laisse pourtant voir une telle violence intérieure dans la relation entre le couteau et les pensées de l'Ogrelet, qui témoignent des envies malsaines du héros. Mais la violence s'arrête là. Au matin, le coq chante et confirme du même coup la réussite de l'épreuve. L'animal ne survit cependant pas à la journée qui vient. Dégagé de toute méchanceté, l'Ogrelet en fait tout de même son goûter. Il retourne donc chez lui, le coq à la main, sans remords de l'avoir tué. L'auteur banalise ici la mort par abattage qui est pratiquée tous les jours dans nos sociétés en s'appuyant sur le cycle naturel des choses : le coq se nourrit de vers, l'homme se nourrit de coq, et ainsi de suite. Cette mort n'est pas montrée sur scène, amoindrissant évidemment la cruauté du sacrifice de l'animal, mais cherchant surtout

---

<sup>158</sup> Suzanne Lebeau, *op. cit.*, p. 54.

<sup>159</sup> *Ibid.*

<sup>160</sup> *Ibid.*

à créer un suspense à savoir si l'Ogrelet a réellement accompli avec succès son défi ou non. Puisque le coq a chanté, la mère est d'avis qu'il a réussi. Il est intéressant de noter que l'Ogrelet reprend la symbolique du rouge en demandant, pour célébrer la victoire, des tomates au souper, en spécifiant à sa mère d'« [o]ublie[r] qu'elles sont rouges<sup>161</sup> ». Le jeune ogre a dominé sa fascination morbide pour cette couleur, préalablement en maîtrisant ses pensées devant la crête rouge vif du coq, ce qui explique son assurance, et marque une première transformation positive du protagoniste.

Lors de la deuxième épreuve, seule la dernière nuit entre l'Ogrelet et le loup est représentée, moment où la tension est à son paroxysme, puisque cela fait six jours qu'ils sont enfermés dans une cabane, n'ayant droit qu'aux légumes pour se nourrir. Bien qu'il ne reste que quelques heures avant la délivrance, le jeune ogre attaque soudainement le loup, incapable d'entendre plus longtemps les hurlements continus de l'animal. Pourtant, plutôt que de passer à l'acte en tuant la bête de ses mains nues, il ne cherche qu'à la maîtriser, pour ensuite lui raconter ce qu'il a déjà fait à un autre loup, la nuit où il s'était enfui de la maison, ce qui permet d'atténuer la violence montrée sur scène : « C'est avec mes doigts qui entraient dans la fourrure humide que j'ai fait taire le loup, avec mes dents qui ont ouvert la veine de son cou que j'ai calmé pour toujours son envie de dévorer<sup>162</sup>. » Cette deuxième épreuve symbolique montre l'évolution du héros, au terme de laquelle ce dernier triomphe de l'hérédité qu'il porte, en étant désormais capable de résister à la vue du sang, et plus encore en refusant de faire violence aux êtres qui l'entourent. Aux yeux de l'auteure, « l'Ogrelet

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 64.

devait apprendre que la possession brutale n'est pas le meilleur chemin pour rencontrer les êtres<sup>163</sup> ».

Enfin, l'ultime épreuve est reléguée hors scène, ce qui crée le doute quant à la réussite du protagoniste. Souhaitant être délivré de l'ogreté, Simon entreprend le dernier défi qui consiste à s'isoler pendant vingt-huit jours avec un enfant, en l'occurrence son amie Paméla. Plutôt que de chercher à atténuer la présence de violence, le choix de la non-représentation de cette scène semble davantage avoir été privilégié par la simplicité qu'il permet, commodité dramaturgique et scénique, c'est-à-dire une renonciation à la multiplication des lieux (les deux enfants se retrouvant dans une cabane bien éloignée de la maison familiale), ainsi qu'une ellipse temporelle de la longue période pendant laquelle ils ont disparu (s'étendant jusqu'à trois mois plutôt qu'un). Tout permet de penser que ces décisions dramaturgiques visent également à créer un mystère entourant la longue absence de l'Ogrelet, puisque la mère se retrouve seule en scène et fait part de son désarroi au public. Certes, il est vrai que le jeune ogre avoue que durant son périple il a croqué l'orteil de Paméla qu'il conserve dans sa poche. Cette violence, qui a été écartée de la scène, est uniquement relatée par le personnage, ne faisant référence qu'à la tache de sang persistante et aux petits orteils de cire confectionnés durant la fugue. Malgré cela, il ne faudrait pas pour autant en conclure que cette exclusion cherche à amoindrir l'image violente de l'anthropophagie, puisque la volonté de garder le mystère sur la disparition de l'Ogrelet semble l'emporter. De plus, cette absence rappelle le moment récurrent dans les contes de fées, où le héros meurt pour renaître, sortant transformé de l'ultime épreuve<sup>164</sup>. Cette mort initiatique nécessite le retrait, la croyance que le héros n'est plus, car elle agit comme une

---

<sup>163</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*, p. 52.

<sup>164</sup> Sur le sujet, voir l'ouvrage de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976, p. 211-212 ; de même que Alain Montandon, *op. cit.*, p. 15.

véritable renaissance. Refusant le calque parfait du dénouement des contes de fées, l'auteure insiste sur l'ambivalence de la transformation, car le personnage garde avec lui la marque d'une faiblesse : l'orteil croqué. Ainsi, Suzanne Lebeau complexifie le discours sur la violence, en laissant de multiples interprétations possibles. Le jeune ogre paraît changé, mais ne se révèle pas invulnérable. Loin d'être didactique, ce dénouement offre une complexité qui ne cherche pas à infantiliser le spectateur ni à lui offrir une image parfaite du héros inexpugnable. Cette fin paraît encore plus ouverte que celle de *L'histoire de l'oie*, car l'avenir du héros demeure inconnu. Qu'advient-il de l'Ogrelet ? Nous n'en savons rien, sinon qu'il conserve à jamais la trace de son passé, par l'empreinte indélébile du sang de l'orteil, mais qu'il considère être guéri. Si l'initiation de Maurice enfant n'a fait que perpétuer la violence, celle de l'Ogrelet le libère du *fatum*. Plus optimiste, cette vision semble être celle de l'auteure qui confie à ce sujet :

Les enfants étaient satisfaits que L'Ogrelet [sic] réussisse la première épreuve, la deuxième. À la troisième épreuve, le groupe des plus vieux m'a dit « *Il faut que l'Ogrelet meure* ». Je leur ai demandé qui le tuerait. Quelques-uns ont répondu la maîtresse, le père de Paméla, les chasseurs. La moitié de la classe m'a dit : sa mère. J'étais bouleversée mais sans répliquer je leur ai lu ce que j'avais écrit. Ils m'ont regardée, comme si j'avais trahi leur confiance, et m'ont dit : "*C'est un conte de fée!* (sic)" [...] Pour eux, ce n'était pas dans l'ordre des choses. J'ai été tellement saisie par la cruauté de leurs propositions que je suis demeurée muette. J'ai dû leur écrire: « *Vous savez, à mon âge, je pense encore qu'on peut réagir et décider de vivre avec ce qu'on a reçu et ce qu'on a envie de faire...* » Tu comprends pourquoi je ne pouvais pas éviter la phrase finale que les enfants aiment tellement et que les adultes détestent généralement. Une virgule peut être subversive<sup>165</sup>...

Cette dernière réplique est révélée au public en aparté : « L'orteil de Paméla, le vrai, je l'ai croqué, mais je ne l'ai pas avalé. Je le garde dans ma poche avec la petite goutte de sang qui ne veut pas partir<sup>166</sup>. » La stratégie de l'auteure a donc été de multiplier les lectures, de laisser dans l'ombre un dénouement qui aurait été trop invraisemblable et infantilisant pour le public cible. D'ailleurs, la troisième épreuve étant reléguée en coulisse, qui peut révéler ce qui s'est réellement passé dans la cabane abandonnée où s'étaient réfugiés Paméla et

<sup>165</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*, p. 44.

<sup>166</sup> Suzanne Lebeau, *op. cit.*, p. 82.

l'Ogrelet ? Plusieurs interprétations sont possibles. Peu importe la lecture, l'important réside dans la pluralité des hypothèses qui fait d'une pièce, en l'occurrence celle de Lebeau, une œuvre en mouvement. Comme le remarque Nicolas Faure, l'œuvre « fait mouvement lorsqu'elle propose un dialogue avec son lecteur et spectateur. Dès qu'elle nécessite un sens univoque, elle s'immobilise, refuse la participation du spectateur à la construction de sens<sup>167</sup> ». La fin se veut plus rassurante que celle de *L'histoire de l'oie*, mais beaucoup moins que celle d'un conte de fées traditionnel.

*L'Ogrelet* ne dit pas tout et ne cherche pas, du reste, à donner des réponses. Au contraire, ce texte ouvre sur des questionnements. Comment contrôler ses pulsions violentes ? Comment vivre avec celles-ci, car elles feront à jamais partie de tout individu ? Pour tenter d'éclairer ces questions, Suzanne Lebeau a choisi la voie du conte, car celle-ci permet d'aborder des sujets aussi délicats que la mort et la violence par le biais d'enjeux symboliques qui mènent à une transformation positive du héros. L'initiation se révèle double : le personnage et le spectateur sont initiés à ce monde de dangers. Ce rite de passage se fait de façon progressive, tant pour l'Ogrelet que pour le public, qui est mis au fait des événements en même temps que le personnage. Mais certaines circonstances demeurent dans l'obscurité, laissant une grande part d'interprétation. C'est ainsi que Lebeau entre en dialogue avec son spectateur. Cette stratégie se reflète évidemment dans le traitement du monstre abordé, qui relève d'une poétique de l'évocation, car celle-ci ne tente pas de reproduire la violence par un geste brutal qui frôlerait le réel, mais elle cherche plutôt à ouvrir les sens sur les différentes formes que peut prendre la violence (le rouge, l'odeur et le goût du sang, etc.). En utilisant des conventions qui risquent d'être connues du jeune spectateur, Lebeau s'assure de la compréhension de ce dernier.

---

<sup>167</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public, op cit.*, p. 56.

*Les mythes de l'enfance*

Lorsqu'elle entame le processus d'écriture de *L'Ogrelet*, Suzanne Lebeau va d'abord à la rencontre des principaux intéressés à qui s'adressera son texte : les enfants. Lorsqu'elle les interroge au sujet du mal comme pulsion viscérale, deux idées réapparaissent dans chacun des groupes : « le mal habite chacun de nous et un être foncièrement mauvais ne peut que détester les enfants et chercher à leur faire du mal<sup>168</sup> ». La figure de l'ogre surgit tout de suite dans la tête de l'auteure, mais elle souhaite un personnage plus malléable dont elle pourrait exploiter les contradictions. Son choix s'arrête alors sur le fils de l'ogre, car il lui permet de mettre en scène un personnage avec l'ambivalence qu'elle recherchait. Le dualisme du conte, qui est habituellement bien établi par la mise en scène de personnages soit foncièrement bons, soit foncièrement mauvais, est ici présenté à l'intérieur d'un seul et même personnage. Cette duplicité est possible parce que l'auteure se sert de la figure mythologique de l'ogre, associée à la violence, pour la réinventer en lui donnant ce statut d'enfant ogre qui ne connaît pas la violence inhérente à sa nature et donc pour qui tout avenir positif demeure encore possible.

Figure de terreur, l'ogre est popularisé dans les contes pour enfants notamment grâce à Perrault, qui publie en 1697 les *Histoires ou Contes du temps passé*. Géant s'attaquant et dévorant les enfants, il est repris dans nombre d'histoires effrayantes pour la jeunesse, et même pour adultes<sup>169</sup>. Cependant, l'origine du mot remonte à beaucoup plus loin dans l'Histoire selon le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel qui note, en s'appuyant sur le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Bloch et Wartburg,

<sup>168</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*, p. 43.

<sup>169</sup> La figure de l'ogre apparaît dans ces deux romans récompensés par l'Académie Goncourt : *Le Roi des Aulnes* de Michel Tournier, en 1970, et *L'Ogre* de Jacques Chessex, en 1973.

« que le mot apparaît en 1300 avec le sens moderne et qu'il est probablement l'altération d'une forme "orc" du latin : Orcus "dieu de la mort" et "enfer" qui aurait survécu dans les croyances populaires pour aboutir à la légende de l'ogre<sup>170</sup> ». Mais cette définition semble quelque peu éloignée de la figure de l'ogre que l'on connaît, beaucoup plus près de l'imaginaire des contes pour enfants. D'ailleurs, la figure de l'ogre et le personnage imaginé par Lebeau présentent certaines variantes. Outre le fait d'être perçu comme un géant par les autres enfants, ce qui peut dégager une certaine anormalité, l'Ogrelet ne possède pas de caractéristiques animales physiques. Toutefois, la nature de l'ogre est bien opposée à celle de l'être humain, de façon à ce que le spectateur comprenne clairement qu'il s'agit d'un personnage hybride, qui n'est pas purement humain. L'auteure insiste, dès les premières répliques de la pièce, sur l'ignorance du personnage au sujet de sa taille surprenante et de sa puissance surhumaine qui s'opposent à son jeune âge.

MÈRE DE L'OGRELET – Redis-moi la date de ton anniversaire, mon petit?

OGRELET – Le 3 décembre, maman.

MÈRE DE L'OGRELET – Dis-moi maintenant : quel âge tu as eu le 3 décembre dernier?

OGRELET – Six ans, maman.

MÈRE DE L'OGRELET – Que fais-tu si la maîtresse te dit : « Tu es trop grand pour venir à l'école<sup>171</sup> »?

Bien que la mère surnomme affectueusement son fils « mon petit », l'anormalité de l'Ogrelet est déjà bien installée grâce aux indices évoqués. L'auteure procède par dévoilement, car elle présente d'abord un personnage de taille adulte, pour ensuite révéler son jeune âge de manière à ce que le spectateur s'en étonne, pour rapidement l'accepter en l'intégrant dans l'univers merveilleux du conte. Pourtant, ce n'est pas tant par l'apparence physique que se traduisent les particularités de l'ogreté. Son père n'avait d'ailleurs pas de traits repoussants. Au contraire, la robustesse de cet homme et la blondeur de ses cheveux ont su conquérir le

<sup>170</sup> Pierre Brunel (dir.), chapitre « L'Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 1072.

<sup>171</sup> Suzanne Lebeau, *op. cit.*, p. 9.

cœur d'Anne, la mère de l'Ogrelet. Le physique de l'ogre proposé par Lebeau ne vise pas du tout à effrayer, mais plutôt à séduire. Dans le cas de l'enfant ogre, son invraisemblable silhouette le rapproche un peu plus du monstre, sa taille étant trop grande et ses cheveux trop blonds. Mais l'auteure ne mise pas tant sur les caractéristiques physiques du personnage – mis à part sa force légendaire liée à la violence de ses actes – pour davantage insister sur l'instinct cruel qui le domine.

L'Ogrelet, comme l'ogre des contes de Perrault, est un être affamé de chair fraîche. En grandissant, il développe de plus en plus des attirances pour l'odeur et le goût du sang. Il en vient à poser des gestes cruels envers certains animaux et adopte des comportements qui inspirent la crainte à la maîtresse d'école. Bien que la culpabilité des actes de l'Ogrelet ne soit pas démentie, l'auteure ne cherche pas pour autant à imputer la faute au personnage. Lebeau renouvèle le mythe en humanisant l'ogre jusqu'à renvoyer au spectateur l'image d'une victime, animée de pulsions causées par l'ogreté. Tout juste avant d'entreprendre la dernière épreuve, la mère de l'Ogrelet met en garde son fils sur le danger qu'il court en agissant de la sorte : « Ne tente pas le diable, Simon<sup>172</sup>. » Dans cet avertissement, la mère montre que son fils est habité par une dualité, mais insiste sur les choix possibles de l'Ogrelet. Ce dualisme est aussi observable dans les anges qu'appose la maîtresse dans le cahier d'école de Simon, ce qui accentue aussi le dédoublement du personnage à la fois « bon élève<sup>173</sup> » et empreint de caractéristiques diaboliques. Il ne s'agit pas d'un ogre correspondant au double du diable, mais précisément le fils d'un ogre qui n'est pas encore dominé par l'ogreté, et par le fait même par un esprit totalement démoniaque comme on lui connaît dans les contes.

---

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p. 26.

En outre, la figure de l'ogre se marie à une autre figure de terreur : le loup<sup>174</sup>, cet animal qui inspire la crainte à cause de la puissance de sa mâchoire guidée par une faim insatiable. Qui plus est, la forêt constitue son territoire, tout comme elle est celui de l'ogre, c'est pourquoi tous deux font partie de l'imaginaire des contes. Dans *L'Ogrelet*, le personnage principal revêt de temps à autre certaines caractéristiques qui pourraient le rapprocher du loup. Dans les lettres de la maîtresse, Simon semble avoir parfois adopté les comportements de cet animal, en marchant par exemple « à quatre pattes<sup>175</sup> » et en rugissant comme une bête<sup>176</sup>. De plus, la lune paraît influencer les conduites de Simon, lui qui en vient à sortir la nuit, tiré de son lit par la « lune [qui] brillait si fort<sup>177</sup> », pour assouvir ses envies de chair. D'ailleurs, l'ultime épreuve doit être réalisée durant « la course d'une lune, [soit] vingt-huit jours<sup>178</sup> », comme si le cycle de l'astre de la nuit exerçait un quelconque pouvoir sur les personnages. Enfin, le père de l'Ogrelet avoue dans sa dernière lettre qu'il côtoie régulièrement les loups avec qui, « en bonne amitié<sup>179</sup> », il affronte les mêmes embûches : « le froid et la faim<sup>180</sup> ». Tous ces indices portent à croire que l'ogre et le loup forment un tout. La deuxième épreuve, où l'Ogrelet doit passer sept jours en compagnie d'un loup, prend alors un sens nouveau : cette rencontre est en quelque sorte un face à face avec lui-même.

---

<sup>174</sup> Remontant à aux origines mythiques de cet animal, le *Dictionnaire des mythes littéraires* précise l'association de ces deux figures : « Le loup est associé comme l'ogre aux puissances funèbres : Anubis, dieu égyptien psychopompe, a la forme d'un chien sauvage. Dans *Les Eddas*, poèmes de la mythologie nordique, ce sont deux loups Sköll et Hali, fils d'une géante, et le loup Fenrir qui pourchassent le soleil et la lune, rejoignant ainsi l'image de l'ogre avaleur de soleil. » Pierre Brunel (dir.), chapitre « L'Ogre dans la littérature », *op. cit.*, p. 1073.

<sup>175</sup> Suzanne Lebeau, *op. cit.*, p. 31.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>180</sup> *Ibid.*

En somme, l'utilisation du mythe de l'ogre chez Lebeau est marquée par une transformation qui fait de cet être qui se veut habituellement violent, un être qui n'est pas du tout cruel. Lorsqu'il le devient – car il le devient à de nombreuses reprises malgré lui – il s'agit de comportements involontaires. Il tente de se guérir de ces pulsions inhérentes à sa nature, qui semblent parfois être de l'ordre d'une fatalité réversible, une maladie dont on peut se défaire, car il n'est pas déraisonnable comme la plupart des ogres des contes. D'ailleurs, quelques passages tendent à illustrer que certains gestes sont posés dans le but de faire le bien. Par exemple, lors de sa fugue dans la nuit, l'Ogrelet a causé la mort d'un loup, non sans raison, car ce dernier poursuivait un lièvre. Il a donc protégé ce rongeur de la mort. Naît alors un ogre salvateur qui, grâce à sa force, en vient à protéger les plus faibles. En choisissant d'utiliser cette figure propre au conte, qui plus est en la transformant de façon à éviter le manichéisme, Suzanne Lebeau s'éloigne du simple didactisme.

### *L'univers de l'enfance*

Suzanne Lebeau affirme sans gêne son intention de rapprocher son œuvre du public visé. Il ne s'agit pas d'infantiliser le jeune spectateur en créant une œuvre qui se limiterait aux seuls intérêts de l'enfant. Les questions abordées par l'auteur, les histoires qu'elle a envie de développer sont d'abord celles qui inspirent l'adulte qu'elle est. Mais puisqu'elle a choisi de se livrer entièrement à l'écriture jeune public, elle aime prendre le temps de rencontrer les enfants dans le processus d'écriture, dans le but de les connaître davantage<sup>181</sup>. Dans *L'Ogrelet*, Lebeau use de toute son imagination pour rapprocher l'univers du texte de la réalité de l'enfant d'âge scolaire en y enchâssant certaines références familières,

---

<sup>181</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*, p. 24.

notamment avec la présence importante de l'école. C'est dans ce jeu de rapprochement que la dramaturge construit un univers proche du spectateur, dont celui-ci retire du plaisir.

Afin de rapprocher le personnage de l'ogre de son public cible, Lebeau choisit de mettre en scène le fils de l'ogre, en supposant que celui-ci permettrait d'exploiter une complexité intérieure grandissante. La vision plus *réaliste* de l'enfant ogre qui échappe au manichéisme a pour but de rendre compte des écarts de conduite du personnage. Ce dernier découvre peu à peu les pulsions qu'il a en lui et s'en étonne, un peu à la manière d'un enfant qui découvre tous les aspects de sa personnalité. S'intéressant à la perspective de l'enfant, Karine Veillas souligne que « la disparition du manichéisme des personnages [est] révélat[rice] de la complexité du monde et perme[t] ainsi aux enfants d'appréhender le réel dans ce qu'il a de plus changeant<sup>182</sup>. » Le personnage de Lebeau perd de son héritage mythologique au profit d'une humanisation qui le rend ni bon ni mauvais, mais plutôt les deux à la fois. C'est pourquoi l'auteure tenait tant à la dernière réplique de la pièce qui révèle que l'Ogrelet a croqué l'orteil de Paméla qu'il conserve dans sa poche. Ainsi, le spectateur n'a pas affaire non plus à un discours édifiant au sujet de l'enfant, ce qui éloigne d'un traitement didactique où le personnage enfant jouerait le rôle de modèle à suivre.

La mode, écrit Bruno Bettelheim, veut que l'on cache à l'enfant que tout ce qui va mal dans la vie vient de notre propre nature : le penchant qu'ont tous les humains à agir agressivement, asocialement, égoïstement, par colère ou par angoisse. Nous désirons que nos enfants croient que l'homme est foncièrement bon. Mais les enfants *savent* qu'ils ne sont pas toujours bons; et souvent, même s'ils le sont, ils n'ont pas tellement envie de l'être. Cela contredit ce que leur racontent leurs parents, et l'enfant apparaît comme un monstre à ses propres yeux<sup>183</sup>.

Le héros a certes subi une transformation positive, il célèbre d'ailleurs sa victoire, mais il conserve la trace de son passé, ce qui laisse en outre diverses interprétations possibles. Il n'est pas invulnérable, ce qui le rapproche une fois de plus de l'enfant qui risque de répéter

<sup>182</sup> Karine Veillas, « Théâtre francophone contemporain pour la jeunesse : Jeux et enjeux (personnage, écriture et réception) », *L'Information littéraire*, vol. 69, n° 4, 2007, p. 27.

<sup>183</sup> Bruno Bettelheim, *op. cit.*, p. 18.

plusieurs fois les mêmes erreurs. Le choix de « l’ogreté » rend moins condamnables les gestes posés par l’Ogrelet, qui n’en est pas volontairement responsable. En fait, en faisant fi de sa nature d’ogre, il est montré comme un jeune garçon plutôt ordinaire, enfant unique<sup>184</sup>, issu d’une famille monoparentale (vision contemporaine), qui commence l’école primaire et qui va par le fait même à la rencontre de plusieurs nouveaux enfants. De plus, c’est dans un devoir donné par sa maîtresse qu’il choisira son prénom, « Simon », un nom des plus communs, et qui permet encore une fois d’humaniser le héros, tout en le rapprochant du public. Alors que le nom « Ogrelet » n’était qu’une évocation de son hérédité, le nom de « Simon » octroie au héros son statut d’enfant. D’ailleurs, le seul autre personnage défini par un prénom est Paméla, l’amie d’école de Simon. Cependant, celle-ci n’est qu’évoquée, car elle n’est jamais présente sur scène. Contrairement aux enfants, la maîtresse, le père (qui sont aussi relégués hors scène) et la mère ne sont désignés que par leur fonction vis-à-vis l’Ogrelet. Les prénoms de la mère et du père sont révélés, mais sont très rarement utilisés au long de la pièce.

Dans l’édition de 1997, il est indiqué que « *L’Ogrelet* aborde les problèmes suscités par l’arrivée de l’enfant à l’école, qui constitue une première rupture entre celui-ci et sa mère : première confrontation aux autres, nécessité de prendre sa place parmi eux, adaptation à ce nouveau milieu social, etc.<sup>185</sup>. » Cette thématique est en effet présente au sein de l’œuvre et vise peut-être justement à créer un lien étroit avec le public, puisque la pièce plonge le spectateur dans l’univers scolaire en débutant par la rentrée et les jours qui suivent, situation assurément vécue par le jeune spectateur et qui fait partie de son quotidien. Tout en établissant une proximité avec le public, la rentrée scolaire de l’Ogrelet se démarque par

<sup>184</sup> Il est vrai que l’Ogrelet aurait sept sœurs si elles n’étaient pas toutes mystérieusement disparues à un très jeune âge. De plus, faut-il le rappeler, le père est lui aussi disparu avant la naissance de son dernier enfant.

<sup>185</sup> Suzanne Lebeau, *op. cit.*, quatrième de couverture.

rapport à la réalité du spectateur. À la manière d'un conte d'avertissement comme *Le Petit Chaperon rouge*, le premier dialogue entre la mère et le fils semble inciter les spectateurs à anticiper les dangers auxquels se verra confronter le personnage principal, non pas comme une victime, mais plutôt comme un possible agresseur. La mère de l'Ogrelet accumule les consignes avant de laisser partir son fils pour son premier jour d'école. D'abord, il s'agit de directives générales sur le comportement respectueux qu'il doit adopter en classe, comme tout autre enfant. Mais c'est en parlant de nourriture, précisément en lui remettant sa collation et son dîner, que d'autres pensées lui viennent à l'esprit. Elle insiste sur la consigne importante « de manger seul dans la classe... les premiers jours<sup>186</sup> », ainsi que d'attendre « de connaître les jeux et la fragilité des enfants<sup>187</sup> » avant de se joindre à eux à la récréation, supposant par le fait même que ces situations constituent des risques à ne pas prendre. C'est ainsi que les premières évocations de la violence sont orchestrées. La mère souligne en outre que ce n'est pas de manière intentionnelle qu'il en viendrait à faire du mal : « Tu pourrais les blesser sans le vouloir<sup>188</sup>. » La crainte que l'Ogrelet soit envahi par certaines pulsions agressives est articulée en faisant référence au milieu scolaire. De plus, lorsque l'Ogrelet entreprend les trois épreuves, plusieurs apprentissages faits à l'école viennent l'aider à surmonter les défis. Par exemple, lors des vingt-quatre heures passées avec le coq, Simon se rappelle le discours de la maitresse au sujet du désir, elle qui l'associait « [au] ballon que les garçons s'arrachent à la récréation<sup>189</sup> ». Cette allusion n'est pas anodine, car elle permet de comparer le désir dangereux de l'Ogrelet envers le coq avec une situation quotidienne vécue par les spectateurs, dans ce cas-ci une bagarre pour un ballon. Ces différentes violences,

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>187</sup> *Ibid.*

<sup>188</sup> *Ibid.*

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 54.

causées par la puissance du désir, sont considérées comme semblables, ce qui incite le jeune spectateur à réfléchir sur ses propres comportements. Le problème reste que le personnage possède un couteau pour s'occuper les mains, qui agit sur lui comme une « brûlure<sup>190</sup> ». Il met en pratique cet apprentissage en sculptant le coq dans une bûche de bois, ce qui lui permet de passer le temps et de calmer ses envies. La leçon de la maîtresse devient donc essentielle dans la réussite de la première épreuve. Si l'école est le lieu où naissent les premiers comportements troublants de Simon, c'est aussi grâce à cette institution qu'il réussit à s'en affranchir. La pièce ne prend-elle pas un tournant didactique avec cette importance accordée à l'école ? Tout en reconnaissant que l'auteure donne diverses stratégies pour contrer la violence, nous ne pouvons adhérer à cette conclusion puisque l'école y est présentée d'une façon particulière : il s'agit d'un lieu d'initiation. Elle est l'élément déclencheur de bien des changements. Le premier devoir de l'Ogrelet, dans lequel il doit écrire son prénom dix fois sur une page, l'oblige à en choisir un, ce qui forge ainsi son identité. Puis, dans ses livres scolaires, il apprend les mots « père » et « papa », ce qui l'amène à se questionner sur leur signification et le conduira à la découverte de l'histoire trouble de son père. L'école permet au personnage de s'éveiller à une multitude de choses qui lui avaient été jusque-là cachées, voire interdites. Elle pousse l'Ogrelet à la réflexion, et par le fait même le jeune spectateur.

Enfin, l'insertion du milieu scolaire requiert une multiplication des lieux qui conduit l'auteure à aborder le sujet difficile par le biais de la narration. Tout ce qui se déroule à l'école, lieu où se manifestent les premiers comportements étranges du jeune garçon, est rapporté dans les lettres de la maîtresse envoyées à la mère. La première relate un événement commun qui survient souvent dans une classe : un enfant s'est mis à saigner du nez. La

---

<sup>190</sup> *Ibid.*, p. 56.

maîtresse a par contre été très étonnée de la réaction de Simon à la vue du sang, car ce dernier « s'est levé, comme hypnotisé, le regard fixe. Il s'est mis à quatre pattes et il a suivi les traces de sang du pupitre de Thomas à la toilette avec un sourire étrange<sup>191</sup>. » Cette lettre est lue par la mère tout juste après que l'Ogrelet s'est enfui dans la forêt, après en être venu à la bousculer car elle le contraignait à demeurer à la maison. L'enchaînement des actions se révèle tout à fait digne d'intérêt, car cela dénote certains choix faits par l'auteur en fonction, semble-t-il, de la dureté du propos. Il est d'abord montré que l'Ogrelet en vient à utiliser la force physique contre sa mère, en l'écartant violemment pour se frayer un chemin jusqu'à la sortie, attiré pense-t-il par « l'odeur de la forêt<sup>192</sup> », mais la mère, restée seule sur scène, précise pour elle-même (et sans l'ombre d'un doute pour le spectateur) que c'est plutôt « l'odeur du loup blessé<sup>193</sup> » qui a provoqué ce comportement. Puis, tout de suite après cet événement, elle ouvre une lettre qui décrit la conduite inquiétante de son fils en présence du sang, ne paraissant plus lui-même, ayant même perdu « son regard tendre et son sourire d'enfant<sup>194</sup> », ce qui avait effrayé grandement la maîtresse. Lorsque l'Ogrelet revient à la maison, il fait le récit de sa fuite dans la forêt, où il dit avoir couru « comme un fou<sup>195</sup> », porté par ses pas qui le dirigeait loin de l'école, vers « une étrange odeur qui [lui] donnait des ailes au bout des bras et de la force dans les jambes<sup>196</sup> ». Ainsi, cette dynamique est au premier abord déclenchée par un geste brutal, mais bref, de la part de l'Ogrelet attiré par l'odeur du sang, pour ensuite être davantage expliquée et développée dans les récits narrés, c'est-à-dire dans le mot de l'enseignante et le parcours relaté par Simon qui revient de la

---

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>193</sup> *Ibid.*

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>196</sup> *Ibid.*

forêt. Par le biais de la narration, l'auteure s'autorise le récit d'épisodes d'horreur qui évoquent toute la force et le danger que représente l'Ogrelet.

Il en est de même à la scène 5 intitulée « Où l'Ogrelet découvre le goût du sang », cette logique des actions étant répétée de la même façon. En effet, Simon se sauve en pleine nuit « *avec la précipitation et la rage d'une bête affamée*<sup>197</sup> », indique la didascalie. Encore ici, il n'est plus le jeune garçon dépeint auparavant, mais est comparé à un animal dépourvu de caractéristiques humaines, ravageant la maison à la recherche d'aliments carnés. Puis, la lecture de la deuxième lettre de la maîtresse est faite par la mère, qui se voit informée d'un autre comportement perturbant de son fils, lié cette fois-ci à la découverte de son appétit sanguinaire :

Au pied d'un grand pin, la petite Paméla, dont Simon a dû vous parler, était par terre, une blessure à la main qui saignait abondamment.

Simon léchait le sang. Il avait le regard d'un adulte fou dans son visage d'enfant sage. Je me suis approchée, mais il m'a repoussée brutalement et chaque fois que je faisais un pas, il se mettait à rugir. J'emploie ce mot en sachant qu'il vous fera du chagrin, mais aucun autre ne peut décrire ce que j'ai entendu.

Quand plus une goutte de sang n'a coulé de la main de Paméla, Simon est retourné jouer comme si rien ne s'était passé<sup>198</sup>.

Cette lettre, à l'instar de la première, fait le récit de la transformation de Simon en une sorte de bête sauvage, qui adopte les lois de la nature, à savoir que le plus fort gagne. Souhaitant garder la blessure de Paméla pour lui seul, il en vient même à brutaliser l'enseignante et à la menacer par des rugissements. L'association de Simon et de sa nature monstrueuse s'amplifie de plus en plus, si bien qu'immédiatement après la lecture du mot de la maîtresse, le jeune ogre rentre chez lui une goutte de sang au coin de la bouche. Il s'agit de la première trace de sang montrée sur scène. La mère retrace alors le parcours de son fils, effectué hors scène, au cours duquel il aurait tué un animal pour assouvir son appétit de chair crue, car les

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 37.

légumes ne le satisfont plus. Encore une fois, Simon est victime d'amnésie, ce qui rappelle la réplique de la mère qui insistait sur le danger de faire du mal de manière involontaire. Force est donc de reconnaître que Suzanne Lebeau cherche à éviter la représentation directe de la violence par l'intermédiaire de récits narrés qui évoquent concrètement les épisodes de violence pouvant mener ou menant même à la mort.

Tout se passe donc, explique Karine Veillas, comme si les auteurs avaient la tentation d'amoinrir la portée de la mort [ou de la violence] en passant dans un premier temps par le truchement de la narration, alors que le texte dramatique offre justement la possibilité de traduire les sensations du personnage concerné. Ce n'est qu'au moment où l'enfant peut assimiler cette notion de la mort que l'évocation de la mort est prise en charge par le personnage-enfant<sup>199</sup>.

En effet, c'est par l'entremise d'une autre lettre<sup>200</sup> que Simon apprendra « l'hérité qui coule dans ses veines de moitié<sup>201</sup> », la sombre nature de l'ogre. Ce n'est qu'à partir de ce moment qu'il reconnaîtra le danger qu'il constitue pour son entourage. Il s'acquittera lui-même de sa destinée en entreprenant seul les épreuves qu'il doit remporter pour se guérir de l'ogreté.

En résumé, il ne faudrait pas pour autant en conclure que le fondement de la pièce repose sur les problèmes que rencontre l'enfant à son entrée dans le monde scolaire. Sans doute faut-il tenir compte de l'importance de la maitresse dans la réussite de l'Ogrelet, mais cela ne semble pas refléter les motivations premières de Lebeau, qui propose plutôt une réflexion sur la violence comme pulsion difficilement contrôlable, à l'école mais aussi en dehors de celle-ci. L'école agirait alors comme un lieu où peut se produire ce type de comportement et dont l'auteure se sert de temps à autre pour inclure le jeune spectateur pour qui cette institution correspond à un des milieux les plus fréquentés. Elle fait partie de son quotidien. Il nous apparaît clair que l'école permet l'identification du jeune spectateur, au

<sup>199</sup> Karine Veillas, « La représentation de la mort dans le théâtre "jeune public" », *loc. cit.*, p. 141.

<sup>200</sup> Il est toutefois vrai que la mère assure une partie importante de l'annonce en révélant à Simon plusieurs informations importantes qui le préparent à la lecture de la lettre du père.

<sup>201</sup> Suzanne Lebeau, *op. cit.*, p. 47.

même titre que l'emploi d'un personnage enfant. Mais les problèmes qu'aborde cette pièce paraissent beaucoup plus universels que ceux qu'affronte un enfant dans son cheminement scolaire. L'auteure laisse croire que le personnage enfant n'est pas invulnérable à de futurs élans de violence, car il s'agit d'un combat de tous les jours. Pour toujours, il conserve avec lui certains objets (dont l'orteil croqué à l'origine de la tache de sang persistante dans sa poche) afin de se souvenir de ses égarements<sup>202</sup>.

En conclusion, Suzanne Lebeau offre avec *L'Ogrelet* un texte qui déjoue les procédés didactiques des années 1980. Il aborde la violence de façon symbolique, en faisant entrer le jeune public dans l'univers du conte au théâtre. Ce choix aura des répercussions importantes dans l'esthétique de la pièce, car les représentations de la violence y sont figurées par associations : la présence du rouge qui mène à la découverte de l'odeur et du goût du sang, attirance calmée par la réussite des trois épreuves. Loin d'un modèle édifiant, l'Ogrelet se bat contre lui-même et ce combat ne trouve point d'achèvement, au contraire des contes de fées où l'acte ultime de bravoure suffit. La pièce incite ainsi à sa transposition dans la réalité du jeune spectateur, où il ne suffit pas de franchir diverses étapes, mais où il faut lutter constamment chaque jour contre les pulsions violentes. Parce qu'elle refuse une conclusion monosémique, Lebeau installe une relation égalitaire avec son public pour qui elle rejette les images simplistes de la vie et ose aborder de lourds sujets dans toute leur complexité, sans en peindre un tableau moralisateur. À elle seule, la mention de l'orteil croqué est représentative de l'œuvre de Lebeau, de cette écriture qui tend justement à brouiller les cartes, à ne pas tout dire, ce qui laisse une grande part d'interprétation au spectateur. D'ailleurs, tout au long de la

---

<sup>202</sup> Cette ineffaçable empreinte de sang rappelle la clé tachée du sang des femmes de Barbe bleue, clé qui ne devait être utilisée sous aucun prétexte, comme l'Ogrelet qui ne doit commettre aucune rechute.

pièce, le jeune spectateur est constamment appelé à déchiffrer les codes symboliques qui lui sont proposés ; tout comme *L'histoire de l'oie*, *L'Ogrelet* demande une participation active du public dans la compréhension du propos. Menée par une vision tout de même plus positive que Bouchard, Lebeau laisse entendre que « [l]e courage et l'espoir en l'avenir [est] plus fort que le passé d'eau trouble<sup>203</sup> ». En abordant des sujets aussi sombres que la violence et la mort, l'auteure en vient finalement à parler de la confiance en la vie.

---

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 80.

## TROISIÈME CHAPITRE

### *L'arche de Noémie de Jasmine Dubé*

La violence ne se limite pas aux coups échangés entre individus. Elle prend parfois la forme impersonnelle d'une catastrophe naturelle qui vient troubler violemment la vie d'une masse de personnes, jusqu'à en causer la mort. Adultes comme enfants sont touchés par ce que nous pourrions appeler une violence d'événement. Théâtrale parce que tragique, elle va intéresser les auteurs jeune public qui souhaitent rendre compte des grandes difficultés de la vie, parfois imprévues, mais souvent symboliques d'un passage à traverser. La dramaturge Jasmine Dubé fait partie de ceux-ci. Reconnue comme étant l'une des auteures les plus importantes de la dramaturgie jeune public, elle a su se hisser au sommet, aux côtés de Suzanne Lebeau, grâce à son apport considérable au répertoire de ce jeune théâtre. D'abord étiquetée comme auteure didactique, à la suite d'une percée importante avec son texte *Bouches décousues*<sup>204</sup>, texte de « commande » sur les agressions sexuelles, Dubé s'affranchit progressivement de cette appellation grâce à l'autonomie qu'elle acquiert avec la mise sur pied, en 1986, de sa propre compagnie, ce qui lui permet d'écrire avant tout selon ses préoccupations et non sous la directive d'une quelconque autorité<sup>205</sup>. Considérant que l'on peut tout dire à l'enfant, elle conserve le titre de sa première pièce pour le nom de la compagnie théâtrale qu'elle fonde avec Marc Pache, le Théâtre Bouches Décousues. C'est en 1991, avec la création du spectacle *Petit monstre*<sup>206</sup> dont elle signe le texte, que se manifeste un changement important dans l'écriture de Dubé. Depuis, elle a continué dans cette même

---

<sup>204</sup> Jasmine Dubé, *Bouches décousues*, Montréal, Leméac, 1985.

<sup>205</sup> Après la « commande » de *Bouches décousues*, elle a été appelée à écrire *Le mot de passe* (1988) et *Jouons avec les livres* (1990), textes au didactisme tout aussi avoué.

<sup>206</sup> *Id.*, *Petit monstre*, Montréal, Leméac, 1993.

veine, c'est-à-dire en refusant un théâtre où l'adulte souhaite enseigner quelque chose à l'enfant, pour plutôt s'orienter vers « un théâtre où l'adulte abandonne ses certitudes pour entrer dans un champ de parole où il dialogue d'égal à égal avec l'enfant. Un théâtre où l'adulte raconte à l'enfant sa vie, ses doutes, ses interrogations<sup>207</sup>. »

Tout comme c'était le cas chez Suzanne Lebeau, ce sont avant tout des questionnements personnels qui poussent Jasmine Dubé à l'écriture. En continuité avec ses prédécesseurs, elle participe à l'émergence d'une dramaturgie qui aborde des sujets toujours plus audacieux. La pièce à l'étude, *L'arche de Noémie*, devait voir le jour beaucoup plus tôt que l'année de création en 1998. Inspirée par la multiplication des cataclysmes qui affectent de plus en plus l'être humain, Dubé commence à écrire, en 1994, l'aventure d'une enfant laissée à elle-même, dérivant pendant quarante jours et quarante nuits sur les flots de l'océan. Le personnage doit faire face à une situation de détresse pouvant mener à la mort. À cause du succès mitigé du précédent texte de Dubé, *Pierrette Pan, ministre de l'Enfance et des Produits dérivés*<sup>208</sup>, le Théâtre Bouches Décousues préfère « met[tre] sur la glace le texte tout frais de *L'arche de Noémie* (un monologue aux thèmes encore plus denses qui s'adresse plus ou moins à la même tranche d'âge), ne pouvant pour le moment assumer une autre production à risque<sup>209</sup> ». C'est le délicat sujet de la mort qui est exploré dans cette pièce, auquel s'ajoutent de nombreux autres thèmes, tels que la solitude et la violence, par le biais de multiples métaphores et références à l'enfance. Jasmine Dubé perfectionne donc son texte

---

<sup>207</sup> Paul Lefebvre, « Tout ce théâtre est un prologue », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 11.

<sup>208</sup> Jasmine Dubé, *Pierrette Pan, ministre de l'Enfance et des Produits dérivés*, Montréal, Leméac, 1995. La création date de 1994.

<sup>209</sup> [Anonyme], « Un répertoire au service de la création », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 49-50.

encore quatre années avant de finalement le porter à la scène. Il va sans dire que les sujets qu'aborde ce texte dérangeant, jusqu'à en ébranler les créateurs eux-mêmes.

### *La poétique de l'évocation*

Pour parler de la mort à l'enfant, Jasmine Dubé ose faire ce que redoutent plusieurs auteurs jeune public : elle écrit un long monologue où peu d'actions surviennent. Pourtant, ce choix audacieux laisse une grande place à l'imaginaire, puisque tout repose sur un seul et unique personnage qui évoque à sa manière la situation exceptionnelle à laquelle il fait face, tantôt dans une ivresse verbale, tantôt dans un silence éloquent.

Tout d'abord, comme prétexte à une situation théâtrale qui portera sur la mort, *L'arche de Noémie* s'ouvre sur un élément perturbateur qui dépasse l'ordinaire : une inondation avale tout sur son passage, ne laissant comme rescapée que Noémie sur son bateau de fortune et quelques objets apportés avec elle. Par divers procédés scéniques, dits *simulacres*, ce cataclysme est théâtralisé de manière à évoquer la violence des événements qui fait rage. Le grondement de l'orage et la dense fumée rappellent quelque peu le début de *L'histoire de l'oie* et son orage menaçant, mais s'installe ici une vision de fin du monde beaucoup plus près de l'apocalypse. Cette première scène, intitulée « La tempête », est marquée par l'influence des conditions atmosphériques dans le devenir des personnages. L'alarme est sonnée, spécifie-t-on en didascalie, afin d'indiquer clairement la détresse de la situation que provoquent les forts vents et l'orage qui sévit. L'épaisse fumée empêche l'apparition des personnages qui ne sont alors qu'entendus par les spectateurs. L'urgence du dialogue, formé de courtes répliques partagées entre Noémie et sa mère, laisse présager la séparation des deux personnages. Le tableau peint ici est clairement sombre et ne laisse pas de doutes sur la précarité de la situation. Nulle projection dans la mémoire (*L'histoire de*

*l'oie*), nul traitement merveilleux (*L'Ogrelet*), *L'arche de Noémie* met en scène les ravages d'une inondation à son paroxysme. Dans le « mot de l'auteure » qui précède la pièce, Jasmine Dubé se rappelle une anecdote avec son fils, un certain soir du mois de janvier 1995, où, face au lourd « pourquoi » de ce dernier à l'égard d'horribles images d'un tremblement de terre au Japon projetées à la télévision, elle n'avait pour réponse qu'un impuissant : « Je ne sais pas. » C'est dans cet esprit, où l'adulte n'a pas réponse à tout, où les enfants ne sont pas tenus à l'écart de la vie et où cette vie comporte son lot d'épreuves, d'événements malencontreux, de catastrophes naturelles causant la mort, que Jasmine Dubé écrit *L'arche de Noémie*. S'inspirant de l'actualité pour rapidement s'en distancier (la situation d'une fillette survivant pendant quarante jours dans un bateau de fortune paraît peu vraisemblable), Dubé explique ses choix dramaturgiques ainsi : « J'aime bien, quand j'écris, donner des références aux enfants. Je pars souvent de situations réalistes pour mieux m'en éloigner en cours de route<sup>210</sup>. » Cette approche d'abord réaliste de la situation dramatique, ici l'évocation d'une inondation, permettrait une « identification aux personnages et aux situations<sup>211</sup> » plus accessible pour les enfants selon l'auteure, pour ensuite laisser place à la dimension métaphorique qu'elle cherche à exploiter.

D'ailleurs, bien que l'auteure dise s'être inspirée d'un phénomène naturel, il n'est nullement question d'un traitement réaliste. Tout n'est que suggestion, laissant place à une atmosphère d'irréalité, une sorte d'espace onirique qui cherche plutôt à évoquer la violence des événements attribuables à l'inondation. Cette forme de théâtralisation constitue, selon Jean-Pierre Ryngeart, un choix presque inévitable dans la société médiatisée du XXe siècle. Faisant référence au sang de cochon qu'utilisaient les comédiens du temps de Shakespeare

---

<sup>210</sup> Jasmine Dubé, « Un monde formé d'adultes et d'enfants », *Questions de théâtre n° 3, Théâtre et enfance. Une expérience québécoise*, Théâtre La Montagne magique, mars 1998, p. 8.

<sup>211</sup> *Ibid.*

pour feindre la mort d'un personnage, il note : « Nous voyons trop de cadavres chaque jour sur les écrans pour que cette illusion puisse nous satisfaire. Le théâtre doit donc se faire plus naïf et plus roué à la fois<sup>212</sup>. » Cette naïveté se voit dans la simple suggestion de la tempête par les indices mentionnés (le tocsin et le brouillard), mais sa stylisation demande une certaine part d'interprétation, afin que le spectateur décode les signes (la stichomythie du dialogue menant à la séparation), car la catastrophe sera rapidement laissée de côté au profit de la détresse du personnage qui se retrouve seul.

En choisissant de mettre en scène un personnage en présence de l'extrême solitude, Jasmine Dubé n'a d'autre choix que d'offrir un texte peu coutumier dans le répertoire du théâtre jeune public, le solo. La pièce s'articule en un long monologue, dont la typographie indique l'alternance entre la parole et la voix intérieure de la protagoniste (en italiques). Contrairement au héros de Bouchard, Noémie est très active sur le plan de la parole, comblant de mots le vide qui l'entoure. À qui s'adresse-t-elle? Il y a d'abord son oiseau qui ne souhaite pas quitter sa cage, son magnétophone avec lequel elle s'enregistre pour réaliser une sorte de journal de bord, les photos des membres disparus de sa famille et, enfin, son poisson arrivé miraculeusement aux abords de sa barque à la toute fin de la pièce. Le monologue se révèle être finalement une discussion à sens unique avec différents interlocuteurs présents en chair (l'oiseau et le poisson) ou en pensée (sa famille), mais tous muets. Bien qu'il n'y ait pas d'échange verbal, le personnage a toujours la motivation de parler « avec » l'autre plutôt qu'à lui-même, ce qui reflète « certains traits dialogiques<sup>213</sup> » du monologue soulignés par Patrice Pavis. En effet, Noémie est sans cesse en action : elle s'imagine en pleine discussion avec autrui, elle invente des jeux, elle raconte les détails de

---

<sup>212</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Le jeu dramatique en milieu scolaire*, Bruxelles, De Bœck Université, 1996 [1977], p. 37.

<sup>213</sup> Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 216.

l'inondation, elle commente ses albums de photos, etc. Cette forme de monologue est appelée « *stream of consciousness* », c'est-à-dire que « [l]e récitant livre en vrac, sans souci de logique ou de censure, les bribes de phrases qui lui passent par la tête. Le désordre émotionnel ou cognitif de la conscience est le principal effet recherché<sup>214</sup>. » Jasmine Dubé évite ainsi l'in vraisemblance souvent reprochée à ce type de discours et relègue les soliloques<sup>215</sup>, pour la plupart, aux parties transmises par le biais d'un enregistrement sonore. Cette indication demeure significative dans l'esthétique que propose Dubé, car les discours rapportés par cet intermédiaire font souvent l'objet de réflexions profondes, ponctuées d'angoisse et de questionnements : « *Le vent passe à travers moi comme si j'étais transparente. Est-ce que je suis transparente ? Peut-être vais-je mourir*<sup>216</sup>. » Noémie s'interroge sur sa situation invraisemblable et soulève des questions qui la préoccupent, des interrogations liées à la vie et à la mort qui, par le biais de l'enregistrement sonore, sont transmises de manière détournée. De façon générale, ces passages surviennent lorsque l'espoir de Noémie diminue, lorsque la tension dramatique augmente parce que la nature se déchaîne, que les provisions se font rares, que la fièvre s'amène. Le spectateur est ainsi témoin de la voix intérieure du personnage, de ses pensées les plus intimes au moyen d'un artifice qui permet d'entrer dans la tête de Noémie, où elle laisse entendre ses plus durs propos. Cette stratégie rappelle celle de Michel Marc Bouchard qui a dédoublé le personnage de Maurice afin que surgisse le souvenir de Maurice enfant, la parole au présent étant impossible pour son homologue adulte qui avait besoin d'une distance favorable à la confiance. Ici aussi, le personnage devient double dans la relation entre les discours dits à

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, p. 217.

<sup>215</sup> « *Le soliloque*, plus encore que le *monologue*, réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur. » *Ibid.*, p. 332-333.

<sup>216</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, op. cit., p. 58.

voix haute et ceux diffusés par l'enregistrement, correspondant à la voix intérieure de Noémie.

Le choix d'un théâtre se limitant à un seul personnage parlant permet ainsi d'entrer dans le monde intérieur de ce dernier, rendant le rapport entre la scène et le public beaucoup plus intime.

Qu'ils nous entraînent, écrit Beauchamp, dans l'intimité d'une prise de conscience ou d'une quête d'identité, qu'ils fassent de nous des complices d'une fugue ou d'un voyage, les solos en théâtre jeunesse sont révélateurs des transformations profondes qui s'opèrent alors chez les personnages<sup>217</sup>.

Effectivement, le voyage de Noémie incite à lire au-delà de l'aventure quotidienne de la rescapée, puisqu'il est marqué par des changements majeurs dans le devenir de la jeune fille. Bien qu'on ne connaisse pas l'âge de la protagoniste, ce périple se révèle être une véritable initiation à la vie adulte pour Noémie qui doit désormais s'occuper entièrement seule d'elle-même. Puisqu'elle fait part de ses transformations dans un flot de paroles, la place accordée aux mots, à leur sens et à leur sonorité, apparaît tout à fait significative dans le traitement des sujets difficiles. La poétique de l'évocation passe entre autres par le discours de Noémie sur sa situation. Elle se décrit comme une « âme[e] en panne<sup>218</sup> », mettant en avant-plan le contexte précaire dans lequel elle survit. Les propos de Noémie peuvent aussi surprendre, car elle commente tout avec une grande franchise, rappelant par le fait même le personnage du petit prince. Tout comme celle du héros de Saint-Exupéry, la lucidité de Noémie étonne aussi.

*J'ai n'ai rien d'autre à faire qu'attendre. Mais jusqu'à quand ? Mes souliers seront vite trop petits, mes vêtements trop ajustés. À moins que je n'aie plus rien à manger et à boire avant. (Temps.) Ce serait comment ne plus vivre ? Est-ce que c'est la seule façon de retrouver ceux que j'ai perdus ? Est-ce qu'il faut avoir si froid, si peur, pour ne plus jamais souffrir du froid, de la peur<sup>219</sup> ?*

---

<sup>217</sup> Hélène Beauchamp, « La Bonne Femme, Noémie, Ariane et Léon : seuls, mais en route dans l'immensément grand... », *Jeu : revue de théâtre*, n° 127, 2008, p. 101.

<sup>218</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, op. cit., p. 14.

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 44.

Ces passages témoignent de la souffrance vécue par l'enfant qui subit ces violences parfois avec clairvoyance, parfois avec appréhension. Lorsqu'elle regarde les photos de sa famille, elle utilise le verbe être au passé pour nommer sa grand-mère disparue, annonçant le présumé décès de cette personne. Cependant, lorsque vient le moment de choisir le temps de verbe pour nommer sa mère et son père, un doute s'installe en elle :

Regardez, ici, c'est ma maison. C'était ma maison.  
C'était ma chambre.  
C'est ma grand-mère. C'était ma grand-mère.  
C'est ma mère. C'... (*Temps.*) C'est ma mère.  
C'est mon père. (*Temps.*) C'est ma mère. C'est mon père. C'est moi<sup>220</sup>.

Elle se refuse à utiliser le passé. Pourtant, lors de la première scène à la suite de l'inondation, une didascalie mentionne l'effet sonore d'« *[u]ne petite musique (boîte à musique) suivie d'un silence de mort*<sup>221</sup>. » Cette indication qui suit la séparation de Noémie et sa famille donne le ton à ce qui suivra : un va-et-vient continu entre l'inquiétude et l'espoir. Elle conserve précieusement les photos des membres de sa famille, car les jeter à l'eau signifierait la fin de cet espoir<sup>222</sup>. Elle espère retrouver ces êtres chers qui lui manquent et qui sont la cause d'un sentiment de solitude sans pareil, thème aussi relevé par Hélène Beauchamp :

L'épreuve de la solitude est probablement la plus terrible qui soit. Surtout quand elle est totale : quand la solitude physique s'accompagne d'une solitude morale, psychologique et intellectuelle, et quand l'expérience de ces situations extrêmes n'est pas déjà acquise par l'être qui les vit<sup>223</sup>.

En effet, Noémie vit une véritable initiation, dans laquelle elle est amenée à côtoyer la mort de près. Elle doit d'abord subvenir à ses besoins physiques, tels que la soif, la faim et le froid, puis doit surmonter les embûches psychologiques qui se dressent. Cette initiation est aussi vécue par le spectateur qui est, lui aussi, interpellé par les réflexions de Noémie au sujet de son existence. C'est donc par ce flot de vives émotions, liées au tragique de la situation,

<sup>220</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>222</sup> Après une dispute inventée, Noémie tente justement la chose avec la photo de son père qu'elle finit par récupérer pour le garder près d'elle.

<sup>223</sup> Hélène Beauchamp, *Introduction aux textes du théâtre jeune public*, op. cit., p. 167.

que celui-ci fait la rencontre de Noémie. Celle-ci ne sera plus jamais la même après ce voyage. Noémie s'en rend compte elle-même : elle ne se considère plus réellement comme une enfant.

Mais cette structure sous forme d'épreuves évolutives ne s'apparente pas du tout à un conte de fées. Le personnage vit plusieurs moments de désespoir qui vont même jusqu'à faire naître en lui la tentation du suicide. Le soir, après qu'un bateau de croisière est passé tout près de sa petite barque sans l'apercevoir, Noémie a avalé le contenu d'une bouteille d'alcool, pour ensuite basculer volontairement par-dessus bord<sup>224</sup>. Cette violence faite à elle-même est accentuée parallèlement par la déclamation, en voix intérieure, de plusieurs répliques marquantes de la pièce qui soulignent l'angoisse et le désespoir. Noémie ressortira fiévreuse de cette imprudence, voire mourante indique la didascalie<sup>225</sup>. La scène fut critiquée par certains adultes qui redoutaient la violence du geste et étaient choqués par l'ingestion d'alcool par une enfant. Rejetant le traitement didactique qui aurait été nécessaire selon certains, Dubé affirme sa volonté de ne pas chercher à moraliser le jeune spectateur au sujet des conséquences de tels gestes, ni à soulever un problème social, pour plutôt rendre compte du combat intérieur qu'affronte Noémie. Cette scène est appelée par l'histoire, par l'action dramatique. Après avoir fait face à cette crise de désespoir, Noémie en viendra à dire qu'elle a « *cent ans*<sup>226</sup> » et par le fait même qu'elle « *ne ser[a] plus jamais une enfant*<sup>227</sup> », l'hyperbole accentuant la fin de l'enfance pour Noémie.

Si Noémie a franchi des dizaines et des dizaines d'années durant ces quarante jours, c'est qu'elle a dû faire face à la violence de multiples événements. Il y a d'abord la violence

---

<sup>224</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, op. cit., p. 56.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>226</sup> *Ibid.*

<sup>227</sup> *Ibid.*

de l'événement perturbateur qui a fait d'elle une survivante, l'inondation. L'auteure y fait allusion lors de la première scène, c'est-à-dire la scène de séparation entre la jeune fille et la mère où seules les voix sont entendues. Ce passage est ultérieurement expliqué par Noémie, à mi-parcours de la pièce. Le récit est raconté par la voix intérieure de l'héroïne, créant ainsi une distance avec l'événement tragique, tandis que la jeune fille s'amuse à parler dans une bouteille, comme si elle voulait se faire entendre des êtres chers qu'elle a perdus. Sans ménagement, elle raconte la violence des événements retransmis par la télévision :

Noémie/Bouteille

Je me souviens de toi, papa.

*Les routes étaient inondées. Des autos avaient disparu sous l'eau. On était en bottes parce que la cave était inondée. Je ne reconnaissais plus ma ville. Je ne reconnaissais plus rien. À la télé, j'ai vu monsieur Martin perché sur un arbre; il appelait au secours. J'ai vu sa maison en feu.*

Noémie/Bouteille

Je me souviens de toi, Monsieur Martin.

*J'ai vu des bêtes noyées. J'ai vu un hélicoptère s'écraser. Des gens criaient, des ponts étaient arrachés. Puis, l'image s'est brouillée. L'eau a monté tout d'un coup<sup>228</sup>.*

Raconter ces événements d'une violence visuellement marquante semble être essentiel pour l'héroïne. Elle laisse croire qu'elle ressent le besoin de répéter en détail les circonstances de sa séparation avec sa famille. Une grande importance est accordée à la mémoire, puisque Noémie croit, ou espère à tout le moins, qu'en « *pens[ant] très fort à eux, ils vont revenir<sup>229</sup>* ». Deux scènes plus tard, elle recommence le récit de cette histoire lorsqu'elle s'amuse à faire un exposé oral devant une classe fictive, mais elle fait maintenant part de son propre point de vue sur la situation. Dans sa narration, elle s'attarde de manière précise aux actions posées par sa mère, son père et sa grand-mère lors de l'évacuation et va même jusqu'à reprendre leurs paroles, reconstitution minutieuse déclenchée par le vif

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 39.

traumatisme. Lorsque ceux-ci « avaient disparu<sup>230</sup> », elle dit s'être « cachée au fond du coffre en pensant que bientôt, [elle] allai[t] mourir<sup>231</sup> ». Elle nomme d'ailleurs ce lieu de refuge son « cercueil<sup>232</sup> », laissant croire qu'elle n'aurait pas survécu au cataclysme. La violence des circonstances est telle qu'elle s'interroge sur la réalité de sa situation et ce, dès le début de la pièce : « *Est-ce que je suis morte ? Peut-être que ce sont les autres qui sont vivants ? Peut-être que ce n'est pas moi, la rescapée. Je suis perdue au milieu de nulle part<sup>233</sup>.* »

Alors que le monologue permet d'entrer dans l'intimité du personnage, l'univers proposé par Jasmine Dubé paraît, à l'opposé, immensément grand. Le contraste entre la vastitude de l'espace et la petitesse de l'embarcation est manifeste. Cette juxtaposition a nécessairement pour effet d'en accentuer les différences, de sorte que la disproportion semble plus évidente que jamais. La première appellation donnée à Noémie est celle de « puce<sup>234</sup> », sobriquet utilisé par la mère lors des adieux. Ce court nom est repris par Noémie elle-même alors qu'un avion lui passe au-dessus de la tête :

*Je sais bien qu'ils ne peuvent pas me voir. Ma barque et moi, on est trop petites. Vues d'en haut, les grosses vagues ont l'air de petits moutons, alors moi, je suis une puce cachée dans la laine des moutons. Et je me fais balloter par les troupeaux, je n'ai pas le choix. You hou! Est-ce qu'il y a une berge en haut ? Ou en bas ? Est-ce qu'il y a une bergère quelque part<sup>235</sup> ?*

Proposant un monde où même l'adulte est impuissant, Jasmine Dubé crée un univers bouleversé et bouleversant qui laisse Noémie sans repères. Les différences visuelles entre ce vaste univers et la jeune enfant agissent symboliquement pour souligner la solitude et la vulnérabilité de l'héroïne. C'est d'ailleurs ce qu'avait relevé Hélène Beauchamp dans son

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 28.

article sur différentes productions solos du Théâtre Bouches Décousues, dont *L'arche de Noémie* faisait partie :

Le voyage et la transformation, la quête d'identité, entraînent ces personnages tout autant que leurs spectateurs, quel que soit leur âge, dans des paysages nouveaux, différents, qui ont la particularité d'être immenses. Or, le monologue, intime, au plus proche du cœur et de la conscience, convient bien à la rencontre de ces individus avec l'immensément grand<sup>236</sup>.

Cette interminable étendue propose un monde qui n'est pas à l'échelle de l'enfant, au contraire des deux pièces précédentes. Cet espace est démesurément grand et crée une sorte de vertige, car rien n'y est familier pour la jeune fille qui doit s'y adapter. À la différence de *L'Ogrelet*, les épreuves ne sont pas souhaitées par Noémie : elles lui sont imposées. Cette situation est tout de même propice à la recherche d'une identité, au recueillement : « En moi, il y a un ciel, un océan. Je cherche ma mère dans la mer et je la trouve à l'intérieur de moi<sup>237</sup>. » Malgré le malheur qui s'abat sur elle, la jeune fille découvre une force à l'intérieur d'elle-même, une puissance surprenante qui l'empêche de baisser les bras.

Car cet « immensément grand » est présenté par l'auteure comme un personnage auquel Noémie livre bataille constamment. Bien qu'il s'agisse d'un solo, Dubé mentionne la présence de deux personnages, celui de Noémie naturellement, mais aussi celui de L'arbitraire, personnage non incarné, transparent et donc invisible, mais toujours présent. Entité mystérieuse, il agit de façon importante sur le devenir de Noémie. L'auteure le décrit comme étant « l'œil de Dieu », « [u]n être sadique : mi-dieu mi-homme, mi-ange gardien mi-diable<sup>238</sup> ». Maître de la météo, facteur très important en ce qui a trait à la condition de Noémie, il semble avoir un pouvoir absolu sur le destin de la jeune fille et agit parfois comme un opposant. C'est d'ailleurs sur ce point, celui de la météo, que celle-ci l'interpelle à

<sup>236</sup> Hélène Beauchamp, « La Bonne Femme, Noémie, Ariane et Léon : seuls, mais en route dans l'immensément grand... », *loc. cit.*, p. 102.

<sup>237</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 11.

de nombreuses reprises, insatisfaite de la température, parfois même de la couleur du ciel. Encore une fois, le monologue trouve l'oreille d'un destinataire, ici L'arbitraire. Si Jasmine Dubé choisit d'insérer ce personnage discret, c'est qu'elle demande un travail imaginaire de la part du spectateur. Contrairement à Bulamutumumo dans la pièce de Bouchard, qui apparaît comme un dieu vengeur pour le jeune Maurice, le dieu n'est pas ici au service du personnage. À l'opposé de Maurice qui lui donne des ordres, Noémie détient très peu de pouvoir. Puisqu'elle n'obtient aucune réponse de sa part, elle s'adresse à lui sous la forme d'un monologue. À cette guerre contre le vide, Noémie répond par la force des mots : elle défie constamment L'arbitraire, l'attaque verbalement, lui demande des comptes. Hélène Beauchamp souligne cette particularité en notant l'importance de la parole pour Noémie : « Ce qui est crucial pour elle, dans cette immensité vide, c'est d'entendre le son de sa voix, c'est de parler. N'est-ce pas là un attribut distinctif de l'être humain ? Celui, en tout cas, qui lui permet d'entrer en contact, de communiquer, ne serait-ce qu'avec lui-même<sup>239</sup>. »

À la fureur de la nature s'ajoute celle de Noémie face à la solitude. Plusieurs fois, elle rage de « parler toute seule » (*LAN*, 23), crie, « *frappe deux bouteilles l'une contre l'autre*<sup>240</sup> », s'en prend verbalement au vent, attaque un morceau de bois qu'elle s'invente être un canard : « *Elle fait des coin-coin et l'attire avec des miettes de biscuits. Elle l'attrape par le cou. Elle salive. Elle vient pour le tuer. Lutte terrible entre Noémie et le canard de bois. Le canard la pince*<sup>241</sup>. » Cette rage résulte de son isolement et du peu d'espoir qu'elle entrevoit, car Dubé ose dévoiler au jeune public la souffrance et le découragement de Noémie face à l'immensité de son épreuve. L'auteure ne se veut pas rassurante. « Dans le

---

<sup>239</sup> Hélène Beauchamp, « La Bonne Femme, Noémie, Ariane et Léon : seuls, mais en route dans l'immensément grand... », *loc. cit.*, p. 102.

<sup>240</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 35.

fond, une barque c'est comme un bain à l'envers. *Je ne peux pas sortir d'ici. Pas besoin de barreaux, je ne peux pas m'échapper. C'est comme un berceau. Comme un parc d'enfants. Comme une prison*<sup>242</sup>. » Lasse de parler, la jeune fille reste muette dans de nombreuses scènes. Son silence est révélateur d'un ennui mortel, qui laisse parfois s'échapper quelques sanglots<sup>243</sup>. À l'inverse d'une avalanche de mots, l'écriture de Dubé devient alors économe. L'auteure laisse place à toute la détresse du personnage qu'elle traduit en images.

Passage 4

Lumière. Ciel gris. Mer moutonnante. Noémie est dans sa barque et se laisse dériver, un manteau sur la tête.  
Noir<sup>244</sup>.

Ce type de scène, appelé « passage » car il s'intercale entre les tableaux, se résume à quelques indications qui suffisent pour rendre compte de l'état d'esprit du personnage. Ici, la force évocatrice de ce sombre tableau amène le spectateur à réfléchir sur la corrélation qui unit la température et l'humeur de Noémie. Puisque cette association est répétée à de multiples reprises tout au long de la pièce, elle devient métaphore d'un monde instable, ponctué d'agitations et d'accalmies, comme l'est le réel du spectateur.

La pièce propose un sens métaphorique dominant qui prend tout son sens dans l'élaboration de l'espace scénographique proposé par l'auteure, métaphore de la vie et de ses difficultés. L'expression « mener sa barque » est utilisée comme fil conducteur de la pièce au sens figuré. Plus que l'histoire d'une inondation, *L'arche de Noémie* s'attarde avant tout à la détresse et aux épreuves du personnage. La jeune protagoniste dérive sur l'océan et doit maintenant « mener seule sa barque », ne pouvant désormais compter que sur elle-même pour survivre. Le discours métaphorique est utilisé dans l'idée d'amener l'enfant à faire face à la solitude, cet enfant que Jasmine Dubé ne souhaite pas surprotéger puisque, au même titre

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 34.

que tout individu, il « [n'est] pas à l'abri de la vie<sup>245</sup> ». L'utilisation du bateau de fortune permet à Dubé de mettre en scène un petit personnage perdu dans l'immensité de l'océan, situation tragique qui comprend de nombreux risques. Dubé dit avoir voulu écrire une pièce de théâtre sur la fin de l'enfance, s'étant questionnée sur cette période de la vie qui se termine parfois trop rapidement pour certains, et donc qui fait d'eux des adultes de façon précoce<sup>246</sup>. C'est justement cette transition prématurée qui semble mise en évidence dans la pièce à l'étude, car la jeune fille, devant subvenir seule à ses besoins, en vient à constater le lourd poids de la solitude, lequel requiert une maturité physique et intellectuelle : « *Personne pour me protéger. Personne pour me dire de faire attention. De me couvrir pour ne pas avoir froid. De me protéger des rayons du soleil. Je suis la seule qui peut prendre soin de la petite adulte que je suis devenue*<sup>247</sup>. » C'est aussi ce qu'avait relevé Stéphanie Ferret, dans son article « Le récit revisité », où elle notait justement la transformation du personnage :

On pourrait croire que la protagoniste vit, à un niveau métaphorique, le passage obligé de chaque être humain de l'enfance à l'âge adulte. Le déluge, destructeur, annonce la venue d'un temps nouveau : pour y accéder, Noémie devra toutefois affronter ses angoisses, son impuissance et ses pertes. L'intérêt de ce récit ne réside donc pas tant dans les péripéties ou les rebondissements de l'action, mais plutôt dans le voyage intérieur du personnage, ce qui permet plusieurs niveaux d'interprétation<sup>248</sup>.

En effet, ce voyage intérieur survient à un moment précis de sa vie où elle se retrouve complètement seule, telle une enfant égarée, dans une petite barque qui condamne l'héroïne à un espace restreint statique pour celle qui n'a aucun contrôle sur son embarcation. À l'exception de la réserve de spaghettis qui diminue, rien ne semble changer dans son bateau. Le changement a lieu à l'intérieur, c'est-à-dire chez le personnage initié. La barque semble

---

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>246</sup> *Id.*, « La petite adolescence : *L'arche de Noémie* », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 66.

<sup>247</sup> *Id.*, *L'arche de Noémie*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>248</sup> Stéphanie Fernet, « Le récit revisité », *Jeu : revue de théâtre*, n° 97, 2000, p. 132.

donc être utilisée de façon métaphorique comme image de la vie, empreinte de souffrances, mais aussi d'espoir.

Le dénouement de Dubé, comme celui de Lebeau tient plutôt lieu d'une ouverture que d'une conclusion. Noémie ne touche pas terre à la fin de la pièce. Elle demeure dans son petit bateau, toujours dans l'espoir d'aboutir quelque part. Car enfin, précise l'auteure, « la vie sur la planète bleue n'est pas que noire<sup>249</sup> », cherchant à montrer qu'il s'agit moins d'un cri de détresse qu'un cri d'espoir. Interrogée quant à l'autocensure, Jasmine Dubé avoue être incapable « de présenter une situation sans une lueur d'espoir<sup>250</sup>. » L'arrivée exceptionnelle de Jonas, le poisson rouge de Noémie, à la toute fin du récit participe peut-être de cette autocensure, mais ouvre aussi à diverses interprétations. Qu'arrivera-t-il à Noémie? Nul ne le sait. Noémie finira par toucher terre ou, à l'opposé, elle restera confinée à ce petit bateau, vision plus pessimiste de la chose. En l'honneur de la venue inespérée de Jonas, Noémie décide de faire une fête. Son arrivée impromptue lui redonne l'espoir de trouver terre : « *Tu vois bien, vent, que j'avais raison. Si mon poisson m'a retrouvée, je saurai bien moi aussi remonter aux sources. Je saurai bien*<sup>251</sup> ... » La fin du texte ne présente pas la noirceur qu'il a montrée antérieurement, car Jonas met fin à l'isolement. Le noir de la nuit qui entoure Noémie est éclairé partiellement par une simple bougie que la jeune fille a allumée pour célébrer, symbole d'espoir dans cet univers apocalyptique, mais s'apparentant aussi au rituel du deuil dans la société occidentale. L'esprit festif s'accompagne de la comptine, entendue à plusieurs reprises dans la pièce<sup>252</sup>, avec laquelle Noémie tente de combattre ses angoisses :

---

<sup>249</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, op. cit., p. 8.

<sup>250</sup> *Id.*, « À propos de l'autocensure. Les sables mouvants », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 67.

<sup>251</sup> *Id.*, *L'arche de Noémie*, op. cit., p. 60.

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 25, 46, 56.

« "J'ai plus peur, j'ai pas peur, j'ai pas mal au cœur."<sup>253</sup> » La répétition de cette formule, au même titre que la ritournelle de *L'histoire de l'oie*, témoigne peut-être du refus du personnage enfant de reconnaître la situation tragique dans laquelle il se trouve. Cependant, puisque cette chanson est accompagnée cette fois-ci de la flamme vivante d'une chandelle, il semble davantage que cette conclusion cherche à jouer sur l'ambiguïté du sort de Noémie, laissant une part importante à l'espoir d'un « *début du monde*<sup>254</sup> » plutôt qu'une fin amère.

Si l'on reprend la thèse de Christian Biet sur la violence théâtralisée, on s'aperçoit que Jasmine Dubé se rapproche des dramaturges étudiés précédemment, parce qu'elle s'inscrit aussi dans cette poétique de l'évocation qui multiplie les portes d'entrée face au sujet difficile abordé. D'ailleurs, en développant une réflexion au sujet de la mort, à laquelle elle ajoute les sentiments d'impuissance, de révolte, de solitude et d'ennui, Dubé crée un effet de dispersion qui éloigne d'un traitement didactique, et qui rejoint l'universel. Le traitement métaphorique prédomine puisque la pièce se veut une représentation abstraite de la fin précipitée de l'enfance, qui pousse parfois brusquement les enfants d'aujourd'hui à l'autonomie. Tout comme son personnage, Dubé n'a pas de réponse aux questions qu'elle soulève sur la brutalité de la vie, et ne cherche pas à en donner, évitant ainsi le didactisme qu'on lui avait reproché dans ses textes précédents. Dubé est peut-être celle qui pousse le plus loin cette poétique de l'évocation.

### *Les mythes de l'enfance*

Sur l'océan de Noémie, lieu de tous les possibles, tout est indiqué pour la rencontre de personnages inusités. La présence de figures de l'imaginaire dans l'œuvre de Jasmine

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 61.

Dubé n'est pas secondaire, elle participe à cette esthétique de l'évocation qui permet de traiter de graves sujets. Les figures évoquées ajoutent des éléments d'intertextualité, tendent à ouvrir le texte à divers niveaux de lecture et de connaissance. D'ailleurs, les références choisies sont souvent très près du jeune spectateur, c'est pourquoi ce dernier risque d'en reconnaître les sources.

La structure même de la pièce se base sur un mythe biblique bien connu en Occident : l'arche de Noé<sup>255</sup>. Le personnage biblique est ici féminisé en celui de Noémie, prénom dont la similarité avec le personnage mythologique est évidente. L'écho est direct et se manifeste tout au long de la pièce, d'abord dans la construction de l'intrigue, à savoir si Noémie touchera terre ou si les conséquences de l'inondation l'emporteront dans la mort. Cependant, comme le souligne Stéphanie Ferret, « [s]i le clin d'œil au mythe biblique de Noé est évident, toute la dimension de la vengeance divine, de la culpabilité et de la honte est évacuée du spectacle, qui ne prêche rien et ne donne pas de réponse<sup>256</sup> ». En effet, Jasmine Dubé semble plutôt se servir de ce mythe non pour sa valeur biblique, mais initiatique. Le déluge est l'élément déclencheur d'une grande épreuve. Cet événement apocalyptique permet à l'auteure de mettre l'enfant en présence de l'extrême solitude et de l'amener à côtoyer la mort de près. Le périple de Noémie a la même durée que le voyage de Noé, soit quarante jours. Cependant, le destin de Noémie demeure inconnu après la quarantième journée. Le titre de la dernière scène, « l'arc-en-ciel », rappelle tout de même la conclusion heureuse du récit biblique. Mais la jeune héroïne ne pose pas le pied à terre et continue de dériver sur son arche, contrairement à Noé. Le rêve de Noémie d'arriver au sommet d'une montagne où se

---

<sup>255</sup> Sur ce mythe, voir le chapitre « Le déluge », Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, op. cit., p. 422-428.

<sup>256</sup> Stéphanie Fernet, *loc. cit.*, p. 132.

trouverait « un arc-en-ciel sur lequel on pouvait grimper<sup>257</sup> » ne reste qu'un fantôme nocturne. L'épreuve ne se termine pas pour elle.

Le texte fait aussi appel à d'autres personnages, qui tantôt prennent forme à travers Noémie, tantôt ne sont qu'évoqués. Leur point commun demeure que ce sont tous des êtres solitaires. Celui qui revient le plus souvent est le héros de Saint-Exupéry, le Petit Prince. La pièce fait à plusieurs reprises allusion à ce personnage, puisque le livre du *Petit Prince* fait partie des objets que Noémie conserve avec elle dans son bateau. Les similitudes entre l'histoire de Noémie et le récit du Petit Prince sautent aux yeux. Comme l'aviateur du *Petit Prince*, Noémie se retrouve séparée du reste du monde. Au même titre que le désert, la mer correspond à un immense espace, un véritable néant où rôde la mort. Noémie semble s'identifier au personnage du Petit Prince qui, lui, a réussi à combattre la solitude : « Toi, tu as trouvé un aviateur dans ton désert, Petit Prince. Moi, c'est un navigateur que je cherche mais le vent charrie des silences<sup>258</sup>. » Elle aimerait bien que le Petit Prince vienne la rejoindre, ainsi ils ne seraient plus tous deux seuls sur leur planète respective. À cette demande, celui-ci lui répond qu'il est possible de vivre seul, ce à quoi Noémie réplique : « On réussit peut-être mais c'est plate rare<sup>259</sup>... » Les allusions au roman permettent à Dubé de créer un dialogue sur la situation périlleuse de Noémie dans une langue poétique qui ouvre constamment le sens. Par exemple, le mouton du Petit Prince se transforme en plusieurs moutons du ciel et de la mer, rappelant les ondulations des nuages et des vagues qui peuvent se déchaîner à tout moment<sup>260</sup>. La référence au *Petit Prince* va bien au-delà des quelques images reprises ici et là par Dubé. L'essence même du récit mélancolique s'y

---

<sup>257</sup>Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, op. cit., p. 31.

<sup>258</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>259</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>260</sup>*Ibid.*, p. 29.

trouve, car Noémie subit des épreuves semblables à celles de l'aviateur. Alain Montandon s'exprime en ces termes à l'égard de l'œuvre de Saint-Exupéry : « Cette solitude, ce face-à-face avec soi-même, s'apparente à une mort initiatique. Mort symbolique pour une nouvelle naissance. Le désert est un vide, un lieu de pureté, propice à tous les mirages et à tous les miracles, vide qui appelle les apparitions<sup>261</sup>. » La même analyse pourrait être faite pour la pièce à l'étude, excepté le désert qui devient mer. Frappée par la violence des événements, Noémie subit en effet d'importantes transformations qui semblent justement relever d'une mort initiatique. Dans cet ailleurs imprécis, elle chemine, grandit, devient adulte à la manière de l'Ogrelet qui ressort métamorphosé de son séjour dans la forêt. Noémie fait l'apprentissage de la solitude et rompt également avec le lien de dépendance qui unit parent et enfant, comme le Petit Prince qui tente de vivre sans sa rose. Elle doit maintenant gouverner seule son bateau : « *Ma mère m'amenait partout avec elle. Elle était mon bateau. Est-ce qu'on retrouve le ventre de sa mère quand on meurt*<sup>262</sup> ? » À l'avant-dernière scène, Noémie est fiévreuse. La didascalie indique « *[qu'o]n pourrait penser qu'elle va mourir*<sup>263</sup> », tout comme une des dernières paroles du Petit Prince : « J'aurai l'air d'être mort et ce ne sera pas vrai<sup>264</sup>... » Les fins ambiguës des deux récits se ressemblent. Le Petit Prince est-il retourné sur sa planète ou est-il mort dans son envolée ? Noémie va-t-elle retrouver sa famille ou la mort l'arrachera-t-elle à son bateau de fortune ? La conclusion de Dubé, à l'exemple de celle de Saint-Exupéry, est volontairement mystérieuse, car l'auteure ne souhaite pas en fermer le sens. Et comme le vide du désert, l'environnement de Noémie

---

<sup>261</sup> Alain Montandon, *op. cit.*, p. 42.

<sup>262</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>263</sup> *Ibid.*

<sup>264</sup> Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince*, Paris, Gallimard, 1999 [1946], p. 93.

s'ouvre facilement sur l'imaginaire, d'où jaillissent d'autres personnages sensibles à l'isolement.

Noémie fait référence à d'autres individus fictifs esseulés (Jonas, Hansel et Gretel, Robinson Crusoé, etc.), qui sont tous des figures de solitude avec qui elle aimerait bien se lier d'amitié. Il y a entre autres le vieux loup de mer qu'invente Noémie pour se distraire<sup>265</sup>. Celui-ci a réponse à toutes les questions que pose Noémie au sujet du sort de sa famille, réponses qui se révèlent très utopiques, voire fantaisistes. Il désire même adopter la jeune fille, unissant ainsi les deux orphelins qu'ils sont. Jasmine Dubé se sert de personnages populaires reconnus pour l'isolement dont ils ont été victimes. À travers les mentions orchestrées ici et là au fil de la pièce, cet inventaire important de figures solitaires tend à souligner le thème de la solitude. Certaines références ne sont peut-être pas saisies par le jeune spectateur – par exemple les multiples allusions au mythe de Noé risquent de passer inaperçues de temps à autre – mais cela ne semble pas préoccuper l'auteure qui affirme de toute manière s'adresser aussi à l'adulte qui accompagne l'enfant<sup>266</sup>. Il est donc fort possible que certaines allusions ne lui soient pas destinées en premier ordre.

Les figures de l'imaginaire proposées par Jasmine Dubé tendent ainsi à complexifier l'œuvre en lui apportant différents niveaux de lecture selon les aptitudes intellectuelles du spectateur, tout en conservant une cohérence interne. De cette façon, l'auteure se positionne en tant qu'adulte et assume son bagage culturel. À première vue, nous pourrions croire que ces références nuisent à la compréhension de la fable. Mais, comme le remarque Nicolas Faure, ces insertions peuvent, au contraire, avoir pour effet d'éveiller la curiosité du jeune

<sup>265</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie*, *op. cit.*, p. 24-28.

<sup>266</sup> Pour en savoir plus, voir l'article de Claire Le Brun intitulé « "Raccorder l'adulte et l'enfant" : les voix des enfants et de leurs adultes dans le théâtre pour jeunes publics de Jasmine Dubé », *loc. cit.*

spectateur<sup>267</sup>. D'ailleurs, les clins d'œil restent modérés dans l'ensemble du texte. S'ils constituent une certaine difficulté de compréhension, ils érigent au contraire de multiples portes d'entrée dans le traitement des sujets difficiles. En usant de diverses références, littéraires ou autres, l'auteure cherche à maintenir un contact privilégié, par intérêt ou surprise, avec son principal destinataire, l'enfant.

### *L'univers de l'enfance*

Jasmine Dubé affirme avoir voulu écrire une pièce de théâtre sur la fin de l'enfance. Quelle place accorder à l'univers du jeune spectateur dans ces conditions ? Plongée dans le chaos, Noémie est amenée à faire preuve d'une grande maturité, celle que l'on reconnaît à l'adulte, afin de bien veiller à tous ses besoins. D'ailleurs, elle ne se considère plus comme une enfant au fil du monologue. Malgré tout, plusieurs éléments nous poussent à croire que l'univers de l'enfance demeure présent jusqu'à la fin.

Unique personnage de la pièce, Noémie est une enfant comme tant d'autres. Elle vit avec ses parents et plusieurs animaux de compagnies. De nombreux passages mentionnent qu'elle va à l'école comme tous les enfants d'âge scolaire. Mais obligée de vivre seule, Noémie est d'une intelligence et d'une lucidité surprenante. Elle se rappelle de temps à autre son quotidien : « Je sais pas ce que je donnerais pour entendre mon père me dire de ramasser mes traîneries, de me brosser les dents<sup>268</sup>... » Bien que ces commentaires soient habituellement reçus comme des reproches, Noémie aimerait cette fois-ci les entendre. Ceux-ci correspondent aux phrases maintes et maintes fois entendues par la majorité des enfants. Pour se rassurer, elle invente même des discussions qui mettent en évidence le rapport de

---

<sup>267</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public, op. cit.*, p. 78.

<sup>268</sup> Jasmine Dubé, *L'arche de Noémie, op. cit.*, p. 14.

dépendance parent-enfant : « Qu'est-ce que tu dis, maman ? Oui, bien sûr, que j'oublie pas de bien manger<sup>269</sup>. » Cette quotidienneté a pour but de souligner les épreuves que Noémie doit surmonter face à la solitude, ainsi que face à la mort qui la guette chaque jour si elle ne veille pas à sa santé. Pour chaque chose qu'elle ne savait pas, « [i]l a fallu [qu'elle] apprenne<sup>270</sup> ». Jasmine Dubé propose une vision sensible de l'enfant présenté dans toutes ses humeurs, du rire aux larmes. Le personnage est construit dans une large palette de nuances de façon à éviter une vision erronée et figée de l'enfant.

De ces conversations inventées par Noémie naît le jeu tel que le conçoit l'enfant dans sa pure dimension ludique. L'héroïne joue à la ménagère<sup>271</sup>, ainsi qu'au professeur<sup>272</sup>. Il est intéressant de noter que l'auteure oppose, dès le début de la pièce, les moments où Noémie correspond à une enfant à ceux où elle correspond à une adulte, différence établie par le jeu : « *Elle trouve une algue et pour un moment, elle redevient une enfant qui joue*<sup>273</sup>. » Ces moments de divertissement permettent à Noémie de passer le temps et l'empêchent se recroqueviller sur elle-même. Elle est attentive à tout nouvel élément (un bout de bois, un poisson mort, une algue, etc.), ce qui la maintient sans cesse active. Toutes ces situations contribuent à l'identification du jeune spectateur, qui peut se reconnaître en Noémie et se transposer dans un univers plus familier. La solitude peut être celle vécue au quotidien, sans l'image grandiose de l'inondation et ses conséquences. Bien que la pièce s'organise autour de grands enjeux tragiques, le personnage de Noémie et ses réactions nous ramènent à l'intime, aux questionnements existentiels qui prennent forme au-delà de la catastrophe.

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>271</sup> *Ibid.*

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>273</sup> *Ibid.*, p. 15.

Au même titre que dans *L'histoire de l'oie*, la présence des animaux évoque l'univers merveilleux bien connu de l'enfant. Dans *L'arche de Noémie*, les diverses bêtes ne sont toutefois pas dotées de paroles. Elles occupent la fonction d'amis fidèles de Noémie, d'importants confidents avec qui elle discute. Puisque les parents ou tout autre proche sont absents de la scène, l'insertion d'animaux permet certaines interactions avec Noémie. Ce voyage intérieur est donc appuyé par des adjuvants animaux (oiseau, araignée et poisson) qui, à l'instar du renard dans *Le Petit Prince*, éveille la conscience du personnage sur sa situation. Son oiseau, par exemple, quitte sa cage à la vingt-et-unième journée, référence biblique indiquant que la terre demeure atteignable. L'effet de solitude est tout de même conservé, voire amplifié, par le rapport affectif que tente de maintenir le personnage avec ces petits êtres muets.

L'auteure tente aussi de créer une proximité avec son public par le plaisir des mots, si réconfortants et si précieux pour Noémie qui ne peut maintenant les entendre que par sa propre voix. Les jeux de mots développent une dimension poétique, qui est certes loin du langage courant – le théâtre jeune public ne s'efforçant plus de reproduire le langage réaliste de l'enfant – mais qui contribuent à détendre la lourde atmosphère dans un rapport ludique avec la langue :

*Noé, c'est comme un noyé sans son y.  
Noémie c'est comme Noé avec une amie.  
Et si l'amie est une baleine, alors elle s'appelle Jonas.  
Jaune comme l'intérieur d'un œuf.  
Jaune comme un début du monde<sup>274</sup>.*

Les mots et les sons sont prétextes à ouvrir le sens et tendent à complexifier le propos sur la mort. Ici, le prénom de la jeune fille se voit octroyer une symbolique importante qui fait de ce nom un symbole d'espoir. Noé s'est trouvé une amie. Sous la forme d'un bref poème, ce

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 61.

passage représente bien la langue poétique de Dubé, cette langue ludique face à une situation précaire. L'auteure n'hésite pas à mettre en scène un univers complexe en usant d'une imagerie recherchée, qui demande la participation du spectateur pour la construction du sens. Puisque ce petit poème survient à la fin de la pièce de théâtre, l'interprétation du destin de Noémie est laissée à la discrétion de chacun. À d'autres moments, les jeux de mots servent à créer un rapprochement avec le jeune spectateur à qui cela arrive aussi de commettre des erreurs de langue. « Je suis pas votre servitante<sup>275</sup> », dit Noémie lorsqu'elle découvre la lettre-testament de sa mère. L'auteure mêle ici humour et gravité en faisant appel à la spontanéité de l'enfant qui associe des mots maladroitement. Quoi qu'il en soit, cela ne modifie pas la dureté du propos. Dans cette courte réplique, Noémie refuse d'ouvrir la lettre lui étant adressée et décide de relever le défi qui lui est lancé. La langue devient donc un matériau poétique primordial dans la façon d'aborder la mort. Elle donne le rythme au texte, comme c'est le cas chez Lebeau, car l'auteure puise dans les onomatopées, les chansons et les tournures de phrase particulière qui font d'elle « une mécanicienne malicieuse qui démonte les mots, en échappe les pièces et les réassemble parfois selon sa fantaisie<sup>276</sup> ». Les mots, leur sonorité et leur polysémie, contribuent à développer l'univers abstrait et poétique recherché par l'auteure, qui s'octroie bien des libertés dans le travail de la langue, en faisant le pari que le jeune spectateur appréciera cet esprit de transgression.

En définitive, c'est en souhaitant aborder le passage à l'âge adulte que Dubé en vient à parler des particularités propres à l'enfance. Le jeu est ce qui différencie le monde des enfants de celui des adultes. Le ludisme passe par les actions, mais aussi par les mots. Le

---

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>276</sup> Diane Pavlovic, « Ouvrir les mots, voguer sur l'eau. Le Théâtre Bouches Décousues, côté textes », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 43.

langage coloré fait contrepoids au discours sur la mort, sans en amoindrir la gravité, car il fait réfléchir le spectateur sur les images créées. Cette imagerie, formulée dans la bouche d'une enfant, paraît peu réaliste. Dubé présente pourtant une vision nuancée de l'enfant, propice à l'identification du public, puisque Noémie mène une vie semblable à tous les autres enfants (c'est la situation qui est exceptionnelle). Le rapport de proximité existe ailleurs, dans les comportements, les envies, le partage du milieu scolaire.

Tout au long de ces pages, nous avons tenté de comprendre comment Jasmine Dubé arrive à parler d'un sujet aussi grave que la mort devant un jeune public. Le discours sur ce difficile sujet se disperse dans le tumulte de nombreux autres thèmes qui en découlent : la violence, la solitude, l'ennui, l'impuissance, la mémoire, l'autonomie, l'espoir. Identifier le thème principal de la pièce devient alors laborieux. De quoi parle *L'arche de Noémie* ? D'une violente catastrophe écologique ? Non, l'auteure n'élabore aucun discours environnemental. De l'extrême solitude ? Certes, mais il faudrait développer toutes les conséquences psychologiques et physiques apparues chez le personnage de Noémie. La difficulté de situer cette pièce dans un cadre précis s'explique par le désir de l'auteure de mettre en scène un monde cruel dans tout ce qu'il a de plus complexe. Comme elle le mentionne dans le mot de l'auteure qui précède la pièce, elle se sent impuissante face aux situations tragiques qui accablent l'être humain et cherche surtout à poser des questions, plutôt que de proposer des réponses. Cette violence imprévisible n'est pas non plus comprise par l'adulte qui choisit de montrer ce monde incompréhensible à l'enfant, et ce sans concession. Puisqu'elle partage ses doutes, Dubé établit une relation d'échange avec le jeune spectateur et se dissocie du didactisme qui avait prévalu dans certaines de ses œuvres des années 1980.

## CONCLUSION

L'analyse des procédés dramaturgiques relatifs au traitement de sujets considérés difficiles a montré que les auteurs jeune public ont recours à la poésie de l'évocation pour représenter de manière allusive la violence et la mort. Cette esthétique, qui a d'abord pour but de s'éloigner d'un traitement didactique, a pour effet de réveiller l'écriture théâtrale trop longtemps balisée par les exigences des années 1980, comme le montre Jasmine Dubé dans ce court texte récriminateur :

Dring!

— « Allô! Bonjour Madame l'Auteure ABCD. Ici la troupe EFGH; c'est au sujet de notre prochain spectacle pour enfants. Nous voudrions aborder le thème IJKL, et vous devez répondre à nos objectifs MNOP:

- \* le spectacle doit s'adresser tant aux enfants de maternelle qu'à ceux de sixième année, de même qu'aux adultes;
- \* il ne doit pas dépasser 55 minutes;
- \* il doit convenir à une tournée dans les écoles, les bibliothèques et les salles de spectacles;
- \* il ne doit pas y avoir plus de trois comédien(ne)s;
- \* il doit comporter trois chansons;
- \* il doit être écrit dans un français correct;
- \* un cahier pédagogique doit accompagner le texte;
- \* etc.

«Ah oui!... j'oubliais... On aurait besoin du texte le mois prochain, afin de commencer les répétitions le plus tôt possible; on a déjà un spectacle prévu dans cinq semaines. La construction du décor est déjà commencée.. [sic] Ah oui!... encore une chose... Si le texte pouvait être comique aussi, ce serait bien. Mille dollars, ça vous va comme cachet<sup>277</sup>? »

La fréquentation du milieu scolaire est la cause d'un appauvrissement artistique. En voulant à tout prix éduquer l'enfant, le théâtre des années 1980 a perdu de son intérêt théâtral. Les auteurs devaient se concentrer sur l'aspect éducatif de la pièce au détriment des éléments de théâtralisation. Comme sous l'effet d'un retour de balancier, le théâtre des années 1990 va s'affranchir de ces contraintes en laissant libre cours à l'imagination de l'auteur.

Dans « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », Louise Vigeant explique que les modes de figuration (que sont la métonymie et la métaphore)

---

<sup>277</sup> Jasmine Dubé, « Écrire du théâtre pour l'enfance et la jeunesse », *Lurelu*, vol. 10, n° 2, 1987, p. 26.

« donnent [...] lieu à une stylisation, qui ajoute une dimension affective interpellant l'imaginaire du spectateur<sup>278</sup> ». Bien que cette étude s'intéresse aux approches scénographiques, les mêmes conclusions peuvent être faites au sujet du matériau qu'est le texte. La métaphore est la figure dominante des pièces de notre corpus parce qu'elle demande la participation active du spectateur afin que les images évoquées fassent sens dans son esprit. Elle permet d'aborder le thème difficile par la voie détournée de la suggestion. Dans cette nouvelle dramaturgie des années 1990, les auteurs vont à l'encontre des propositions précédentes qui ne misaient que sur le « quoi dire » aux enfants dans un didactisme avoué, pour désormais se pencher sur le « comment dire » sans infantiliser le spectateur. Les pièces d'autrefois étaient souvent empreintes de discours moralisateurs, proposant d'emblée un sens univoque aux spectateurs. Au contraire, lorsqu'un auteur est inspiré par ses propres préoccupations, par sa réalité d'adulte qui ne ferme pas les yeux devant de lourds sujets, et qu'il est conscient que l'enfant est lui aussi au fait des dures réalités de la vie, l'œuvre qui en résulte est forcément différente. Comme le remarque Umberto Eco : « Au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité<sup>279</sup>. »

Dans cette relation égalitaire qui refuse le rapport hiérarchique de l'adulte face à l'enfant, le dramaturge peut aborder des sujets difficiles dans toute leur complexité. Ce dernier partage ses questionnements existentiels auxquels il n'a pas nécessairement de

---

<sup>278</sup> Louise Vigeant, « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Jeu : revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 38.

<sup>279</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, 1985 [1979], p. 67.

réponses, mais qui stimulent une rencontre artistique dans laquelle l'artiste refuse d'être pédagogue.

Trop longtemps, l'auteur a comprimé son expression personnelle au profit d'un certain souci didactique plus ou moins accentué. Trop longtemps, les troupes se sont méfiées de l'imaginaire de peur de berner l'enfant, de le maintenir dans « l'illusion » et, de ce fait, le souci du réalisme a restreint les contenus, le jeu des comédiens, l'ensemble de la production. Cet abandon du « complexe de l'adulte » s'annonce par des faits significatifs. Une réhabilitation de l'imaginaire (qui s'est d'abord exprimé par la scénographie face à un « quoi dire » de plus en plus assuré) est amorcée. L'adulte, tout en respectant l'enfant-public, retrouve sa place. Les contenus sont de moins en moins limités. Peu à peu, on a réalisé que l'on peut tout dire aux enfants; il suffit de découvrir la forme appropriée à ce « dire ». Ce souci de la forme est constamment revenu au cours des discussions, que ce soit lors des ateliers portant sur l'écriture ou sur l'esthétique. Le théâtre pour enfants s'achemine vers une exploration de plus en plus poussée de la forme et c'est dans cette voie qu'il pourra atteindre sa pleine maturité<sup>280</sup>.

Ce sont les motivations artistiques qui priment avant tout et non un souci de pédagogie quelconque. D'ailleurs, les auteurs étudiés ne tentent pas de produire un discours rassurant dans les histoires qu'ils racontent. Certes, les pièces se terminent généralement de façon positive. Mais sans résolution assurée, les conclusions demeurent ambiguës, ouvertes. Parfois, un doute s'installe, comme avec la mention de l'orteil croqué par l'Ogrelet. D'autres fois, le destin du personnage demeure inconnu, comme dans le cas de Maurice et Noémie. Puisque les intrigues ne sont pas explicitement dénouées, cela laisse une large place à l'interprétation.

Les dramaturges de notre corpus ont tous en commun le désir d'aborder une thématique grave au moyen de la suggestion. Devant l'indicible, tous répondent par l'évocation. Ils utilisent « une série de médiations<sup>281</sup> » qui vient créer la distance nécessaire pour que le spectateur ne confonde pas le « simulacre mimétique » et le réel, lorsque celui-ci s'apparente à une action concrète (frapper, tuer). Les auteurs ne cherchent pas à créer l'illusion théâtrale parfaite. La difficulté de parler de sujets bouleversants se répercute au

<sup>280</sup> Chantale Cusson, Denis Lagueux et Marie Lasnier, « Le nouveau théâtre pour l'enfance et la jeunesse: un colloque national signe de maturité? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 20, 1981, p. 63-64.

<sup>281</sup> Christian Biet, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », *loc. cit.*, p. 143.

contraire dans les formes lacunaires proposées. Les espaces vides sont à remplir par le spectateur à qui l'on octroie bien des tâches :

[o]bserver le fonctionnement métonymique des signes, cet *échange*, ce glissement perpétuel qui fabrique une chaîne entre tous les éléments de la représentation, même les plus apparemment éloignés ; voir dans le jeu des éléments entre eux toute une structure métaphorique qui construit des rapports nouveaux ; saisir dans les signes de la théâtralité le fonctionnement de l'oxymore, figure fondatrice de la théâtralité qui unit le présent du signe et l'absence de ce qu'il représente, le personnage et le comédien, la mort et la non-mort, la vie et le simulacre, autant de *jeux* intellectuels et sensibles qui sont l'affaire du spectateur<sup>282</sup>.

Le travail du spectateur enfant n'est pas différent de celui du spectateur adulte. Toutefois, les auteurs choisissent des univers particuliers pour l'intéresser afin qu'il y trouve son compte.

Les pièces que nous avons étudiées mettent toutes en scène des personnages d'enfant, caractéristique établissant une proximité avec le jeune spectateur. Pourtant, le théâtre jeune public est loin de proposer seulement des personnages enfants, comme le démontre Nicolas Faure dans son échantillonnage d'une centaine de pièces francophones où seulement la moitié du corpus met en scène des enfants<sup>283</sup>. Alors, pourquoi cette récurrence d'un personnage principal enfant dans les trois pièces à l'étude ? Il existe peut-être un lien étroit entre la gravité des sujets et le choix d'un personnage proche de l'enfance. Quatre autres pièces québécoises qui portent sur des thématiques tout aussi délicates mettent également en scène des enfants faisant face à l'adversité<sup>284</sup>. Les auteurs concentrent l'action sur l'enfant et son regard. À travers son histoire personnelle, chaque personnage a sa propre façon de rapporter les choses. Certains se taisent, d'autres s'expriment avec fougue. Mais tous convergent dans la même direction : leur regard se transforme et ils deviennent plus matures

<sup>282</sup> Anne Ubersfeld, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981, p. 328. C'est l'auteure qui souligne.

<sup>283</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public*, op. cit., p. 46.

<sup>284</sup> Dans *Pacamambo* (2000), Wajdi Mouawad raconte le deuil de Julie, une jeune fille restée dix-neuf jours cachée avec le cadavre de sa grand-mère. Dans *Petit navire* (1999) de Normand Chaurette, deux enfants attendent le retour de leur mère à l'évidence très malade, qui ne se manifeste que par des cartes postales. La maladie est aussi abordée par Jean-Rock Gaudreault et Anne-Marie Thérout, mais il est question ici de l'enfant malade. Les deux pièces, *Mathieu trop court*, *François trop long* (1997) et *Tsuru* (2001) racontent toutes deux une histoire d'amitié entre deux garçons qui prend fin précipitamment par la mort de l'un d'entre eux.

(sans pour autant devenir exemplaires). La nécessité de faire face à une situation exceptionnelle mènerait en quelque sorte à la fin de l'enfance.

Le changement survenu dans les années 1990 quant à l'audace d'aborder des sujets difficiles se manifeste dans les transformations de la relation entre enfant et créateur. Si, en moins d'un demi-siècle, l'écriture théâtrale destinée à l'enfance est passée par l'appellation « théâtre pour enfants », puis « théâtre jeune public », voire « théâtre jeunes publics », elle est maintenant souvent présentée sous le nom de « théâtre tout public », refusant d'être limitée à une tranche d'âge précise. On le voit d'ailleurs dans les changements éditoriaux des pièces de théâtre (format, page couverture, limite d'âge)<sup>285</sup>. Dans les années 1990, l'âge recommandé délaisse la division en années (par exemple, « pour un public de 8 à 12 ans »), pour plutôt s'articuler selon la formule « à partir de... », sans faire référence à un âge maximal. Ces nouvelles formulations sont représentatives d'une écriture qui refuse la relation paternaliste envers son public, pour plutôt privilégier l'échange entre les créateurs et les spectateurs de tous âges. « Paradoxalement, [note Faure,] l'identité de ce répertoire semble se construire lorsque les textes ne s'adressent plus au "jeune public", mais à un "tout public" qu'il resterait à définir<sup>286</sup>. » Au contraire de ce que pensait Beauchamp à la fin de son plus important ouvrage sur l'histoire du théâtre pour enfants<sup>287</sup>, le théâtre jeunesse connaît un foisonnement et un intérêt général lorsqu'il n'est pas spécifiquement conçu pour les jeunes, mais qu'il rejoint tous les publics. Ainsi, même si le destinataire premier continue d'être l'enfant spectateur, l'auditoire s'élargit pour inclure l'adulte, qui est tout aussi intéressé par la pièce car elle touche à des thèmes universels. Ce n'est plus un théâtre de réponses, c'est un

<sup>285</sup> Sur ce sujet, voir Rachel Ringuette-Roy, « Étude de l'édition théâtre pour la jeunesse (1970-2000) », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 119-129.

<sup>286</sup> Nicolas Faure, *Le théâtre jeune public*, *op. cit.*, p. 51

<sup>287</sup> Nous faisons ici référence au chapitre « Retours et perspectives », dans *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, *op. cit.*, p. 263.

théâtre de questions. Un théâtre de questions sur la vie, sur la violence de la vie, sur la fin de la vie.

Grâce à ces qualités, le théâtre « jeune public » est beaucoup plus reconnu. Les médias lui donnent une bien meilleure visibilité qu'à ses débuts. Il suscite l'intérêt des intellectuels qui analysent les textes et les spectacles et font part de leur étude dans les revues de théâtre prestigieuses. L'écriture jeune public est enseignée à l'École nationale de théâtre du Canada. La relève s'y intéresse et les propositions artistiques abondent. Les pièces d'auteurs québécois sont fréquemment exportées dans le monde où elles connaissent pour la plupart un succès notable, ce qui contribue au rayonnement international des œuvres jeune public d'ici. Tous ces apports considérables invitent cependant à s'interroger sur la tangente que prend le théâtre dit pour enfants, qui intéresse les adultes. Michel Vaïs, dans son article « Jusqu'où aller trop loin? Un théâtre pour les jeunes, pour les adultes ou pour la critique<sup>288</sup>? », s'interroge justement à ce sujet, à savoir si le théâtre jeune public ne cherche pas plus à conquérir le cœur des adultes et des critiques en complexifiant tout discours, en se souciant beaucoup moins de la compréhension de l'enfant qui n'a pas le même bagage que l'adulte et pour qui la métaphore ne fait pas toujours sens. Les auteurs sont-ils trop audacieux ? En guise de conclusion, nous laissons la parole à Suzanne Lebeau qui, dans l'entrevue accordée à Joël Jouanneau, ne clôt pas le débat, mais le secoue quelque peu :

La liberté, c'est aussi d'écrire « dans » sa propre langue d'auteur et, tu as raison, les résistances sont aussi coriaces sur la forme que sur le fond. Rarement de la part des enfants qui sont souples et disponibles... mais de la part des adultes qui deviennent extrêmement rationnels, cartésiens et tatillons quand il s'agit d'art et d'enfants. Ils exigent comme premier critère d'appréciation que les enfants aient compris. J'ai toujours envie de leur demander « *Compris quoi ?* » La compréhension pure et dure est-elle la fonction première du théâtre ? Est-elle compatible avec la richesse de la langue, les couches de sens, la liberté à entrer dans un univers et en suivre les mille détours ? Pour que les enfants comprennent, dans des limites aussi étroites, il faudrait que l'auteur pense qu'il a la vérité, qu'il accepte de la dire... que chaque spectateur comprenne un message, le même et l'explique dans les mêmes mots. Je revendique le droit de ne pas avoir raison, de partager avec le public, adultes et

---

<sup>288</sup> Michel Vaïs, *op. cit.*

enfants, un point de vue personnel contestable, partiel et partial<sup>289</sup>.

---

<sup>289</sup> Joël Jouanneau, *op. cit.*, p. 64-65.

## BIBLIOGRAPHIE

### CORPUS

BOUCHARD, Michel Marc, *L'histoire de l'oie*, Montréal, Leméac, 1991.

DUBÉ, Jasmine, *L'arche de Noémie*, Montréal, Lanctôt, 1999.

LEBEAU, Suzanne, *L'Ogrelet*, Montréal, Lanctôt, 1997.

### AUTRES ŒUVRES CONSULTÉES

ASLLANI, Luan, *Les trois désirs de Coquelicot*, suivi de *Le retour de Coquelicot*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre pour enfants », 1973.

BOMBARDIER, Louise, BRUYÈRE, Marie-France, CAMIRAND, François, CANAC-MARQUIS, Normand CYR, René Richard, DUBÉ, Jasmine, LAVIGNE, Louis-Dominique, LONERGAN, David et POISSANT, Claude, *Sortie de secours*, Montréal, VLB, 1987.

BURROUGHS, Edgar Rice, *Tarzan seigneur de la jungle*, traduction de Marc Baudoux, Paris, Éditions Néo, 1986 [1912].

CHAURETTE, Normand, *Petit navire*, Montréal, Leméac, 1999.

FOURNIER, Alain, *Circuit fermé*, Montréal, VLB, 1987.

GAUDREAULT, Jean-Rock, *Mathieu trop court, François trop long*, Carnières-Morlanwelz, Belgique, Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1997.

HÉBERT, Marie-France, *Cé tellement « cute » des enfants*, Montréal, Éditions Quinze, 1975.

LAVIGNE, Louis-Dominique, *Le sous-sol des anges*, Montréal, VLB, 1991.

MOUAWAD, Wajdi, *Pacamambo*, Sartrouville, Acte Sud Junior, coll. « poche théâtre », 2007 [2000].

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de, *Le petit prince*, Paris, Gallimard, 1999 [1946].

THÉROUX, Anne-Marie, *Tsuru*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2001.

### ARTICLES ET OUVRAGES CRITIQUES

[Anonyme], « Un répertoire au service de la création », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal

- Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 49-51.
- AINEY, Ginette, « Théâtre jeunesse, d'hier à maintenant », *Lurelu*, vol. 10, n° 3, 1988, p. 2-6.
- ANGENOT, Marc et al. (dir.), *Théorie littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.
- BARRET, Gisèle, « Éléments pour une problématique du théâtre jeune public », *Jeu : revue de théâtre*, n° 39, 1986, p. 46-48.
- BEAUCHAMP, Hélène, « La Bonne Femme, Noémie, Ariane et Léon : seuls, mais en route dans l'immensément grand... », *Jeu : revue de théâtre*, n° 127, 2008, p. 101-107.
- \_\_\_\_\_, « L'adaptation des genres littéraires pour la scène du théâtre jeunesse », Françoise Lepage (dir.), *La littérature pour la jeunesse 1970-2000*, Montréal, Fides, 2003, p. 119-135.
- \_\_\_\_\_, « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre », Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois*, Montréal, Fides, 2001, p. 133-150.
- \_\_\_\_\_, *Introduction aux textes du théâtre jeune public*, Outremont, Les Éditions Logiques, coll. « Théories et pratiques dans l'enseignement », 2000.
- \_\_\_\_\_, « Les grandes aventures », *Lurelu*, vol. 15, n° 2, 1992, p. 42-43.
- \_\_\_\_\_, « Les premiers explorateurs », *Lurelu*, vol. 14, n° 3, 1992, p. 51-52.
- \_\_\_\_\_, « S'imaginer dans le monde : regard sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990 », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 10, 1991, p. 125-136.
- \_\_\_\_\_, « Le théâtre à l'intention des étudiants : du théâtre-Club à la Nouvelle Compagnie théâtrale », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 10, 1991, p. 139-158.
- \_\_\_\_\_, « Écrire pour les jeunes publics – les multiples facettes d'une réalité d'apparence si simple », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, 1985, p. 159-180.
- \_\_\_\_\_, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.
- BELZIL, Patricia, « Toujours jeune : le Théâtre Bouches Décousues », *Jeu : revue de théâtre*, n° 142, 2012, p. 130-131.
- \_\_\_\_\_, « Bestiaire du théâtre pour enfants », *Jeu : revue de théâtre*, n° 130, 2009, p. 83-87.

\_\_\_\_\_, « Le monde en contre-plongée. Thèmes et personnages du théâtre pour enfants », *Jeu : revue de théâtre*, n° 76, 1995, p. 103-123.

\_\_\_\_\_, « Théâtre jeunes publics : la scène comme un livre d'images », *Jeu : revue de théâtre*, n° 63, 1992, p. 40-47.

BERNANOCE, Marie, « Les réécritures de contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes : un nouveau regard sur les relations familiales ? », Catherine d'Humières (dir.), *D'un conte à l'autre, d'une génération à l'autre*, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2008, p. 133-146.

BERTIN, Raymond, « Théâtre jeunes publics : quel avenir ? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 138, 2011, p. 100-106.

\_\_\_\_\_, « Jasmine Dubé : une reconnaissance bien méritée ! », *Lurelu*, vol. 29, n° 3, 2007, p. 5-7.

\_\_\_\_\_, « Défis et hasards de la diffusion internationale » *Lurelu*, vol. 27, n° 2, 2004, p. 79-80.

\_\_\_\_\_, « Quelle place pour la relève ? », *Lurelu*, vol. 25, n° 2, 2002, p. 87-89.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1976.

BIET, Christian, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe contemporain ?*, Vic la Gardiole, L'Entretiens éditions, coll. « Champ théâtral », 2007, p. 137-154.

BRIAND, Claude, GIRAUD, Roland, DALM, Jean-Yves et SANDRIN, Yves-Marie, *Dossier d'accompagnement L'Ogrelet*, Montréal, Théâtre Le Carrousel, 2009.

BRUNEL, Pierre (dir.), chapitre « L'Ogre dans la littérature », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p.

\_\_\_\_\_, chapitre « Le déluge », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 422-428.

CHARBONNEAU, Dominique, « Hélène Beauchamp, Histoires d'histoires : Introduction aux textes du théâtre jeune public / Le théâtre adolescent / Apprivoiser le théâtre », *Jeu : revue de théâtre*, n° 99, 1991, p. 183-185.

CHARRETTE, Christiane, « Les pièces de théâtre », *Lurelu*, vol. 5, n° 1, 1982, p. 16-17.

- CUSSON, Chantale, LAGUEUX, Denis et LASNIER, Marie, « Le nouveau théâtre pour l'enfance et la jeunesse: un colloque national signe de maturité ? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 20, 1981, p. 57-64.
- DELDIME, Roger, *Les trois cercles de l'initiation des jeunes au théâtre*, Bruxelles, Lansman, 2002.
- \_\_\_\_\_, *Le théâtre pour enfants. Approche psychopédagogique, sémantique et sémiologique*, Bruxelles, A. De Bœck, coll. « Univers des Sciences Humaines », 1976.
- \_\_\_\_\_, *L'enfant au théâtre : Essai d'évaluation de l'impact socio-affectif d'un spectacle théâtral sur des enfants de 10 à 12 ans*, Bruxelles, Direction générale de la jeunesse et des loisirs du Ministère de l'éducation nationale et de la culture française, coll. « JEB », 1978.
- DELDIME, Roger et Jeanne Pigeon, *La mémoire du jeune spectateur*, Bruxelles, De Bœck-Wesmael, coll. « Culture et communication », 1998.
- \_\_\_\_\_, « Sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse », *Jeu : revue de théâtre*, n° 26, 1983, p. 53-57.
- DEROY-RINGUETTE, Rachel, « Étude de l'édition théâtre pour la jeunesse (1970-2000) », *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation*, vol. 11, n° 2, 2008, p. 119-129
- DUBÉ, Jasmine, « À propos de l'autocensure. Les sables mouvants », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 65-67.
- \_\_\_\_\_, « La petite adolescence : *L'arche de Noémie* », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 66.
- \_\_\_\_\_, « Du coq à l'âne et du tigre à l'oiseau », *L'Oiseau-Tigre, Les Cahiers du Théâtre français*, vol. 8, n° 1, septembre 2008
- \_\_\_\_\_, « Le théâtre, lieu de tous les possibles », *Jeu : revue de théâtre*, n° 126, 2008, p. 80-83.
- \_\_\_\_\_, « Un monde formé d'adultes et d'enfants », *Questions de théâtre n° 3, Théâtre et enfance. Une expérience québécoise*, Théâtre La Montagne magique, mars 1998, p. 8
- \_\_\_\_\_, « Faire confiance aux enfants », *Jeu : revue de théâtre*, n° 76, 1995, p. 92-94.
- \_\_\_\_\_, « "Théâtre au masculin" », *Lurelu*, vol. 14, n° 1, 1991, p. 36-37.
- \_\_\_\_\_, « Faut-il pleurer, faut-il en rire? », *Lurelu*, vol. 12, n° 3, 1990, p. 26-27.

- \_\_\_\_\_, « Écrire du théâtre pour l'enfance et la jeunesse », *Lurelu*, vol. 10, n° 2, 1987, p. 26-27.
- DUBÉ, Jasmine, PACHE, Marc et CHEVARIE, Pascal (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Bernard Grasset, 1985 [1979].
- FAURE, Nicolas, *Le théâtre jeune public*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2009.
- FERNET, Stéphanie, « Point de rencontre : Au moment de sa disparition et Pacamambo », *Jeu : revue de théâtre*, n° 101, 2001, p. 24-28.
- \_\_\_\_\_, « Le récit revisité », *Jeu : revue de théâtre*, n° 97, 2000, p. 129-133.
- GASCON, Annie, *Cahier d'accompagnement à l'intention des professeurs*, Théâtre Bouches Décousues, 1998.
- \_\_\_\_\_, « Théâtre Bouches Décousues : le vent dans les voiles », *Lurelu*, vol. 21, n° 1, 1998, p. 35-38.
- \_\_\_\_\_, « Du théâtre... comme une musique de chambre : les 20 ans du Carrousel », *Lurelu*, vol. 18, n° 3, 1996, p. 39-41.
- HUFFMAN, Shawn, « Reliquaire de l'enfance : espace et sublimation dans *L'histoire de l'oie* », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007, p. 83-95.
- HUFFMAN, Shawn, « Entretien avec Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007, p. 15-25.
- JOUANNEAU, Joël, *Itinéraire d'auteur n° 6, Suzanne Lebeau*, Villeneuve-lez-Avignon, Centre National des Écritures du Spectacle–La Chartreuse et Lanctôt, coll. « Itinéraire d'auteur », 2002.
- KLEIN, Jeanne, *The Nature of Empathy in Theater : Crying to Laugh. Final Technical Report*, Department of Theater & Film, University of Kansas, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Developmental Perceptions of Reality, Conventions, and Themes in Theater : This is not a Pipe Dream. Final Technical Report*, Department of Theatre & Film, University of Kansas, 1992.

- KLIMIS, Sophie, *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote — Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, Éditions OUSIA, coll. « Cahier de philosophie ancienne », n° 13, 1997.
- LAFON, Dominique, « Le chemin des violences », *Voix et images*, vol. 33, n° 1, automne 2007, p. 54-72.
- \_\_\_\_\_, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1999, p. 61-102.
- LAVIGNE, Louis-Dominique, « Pour un théâtre ludique », *Théâtre : Les cahiers de la maîtrise*, n° 1, 1996, p. 46-51.
- LE BRUN, Claire, « Double public et complicité enfants-adultes dans le théâtre et le roman de Jasmine Dubé », *Tangence*, n° 67, 2001, p. 112-126.
- \_\_\_\_\_, « "Raccorder l'adulte et l'enfant" : les voix des enfants et de leurs adultes dans le théâtre pour jeunes publics de Jasmine Dubé », Betty Bednarski et Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ, Halifax, Dalhousie French Studies, coll. « Documents », 1997, p. 169-183.
- LE BRUN, Claire et NOËL-GAUDREAULT, Monique, « L'écriture pour la jeunesse : de la production à la réception », *Tangence*, n° 67, 2001, p. 5-8.
- LEFERBVRE, Paul, « Tout ce théâtre est un prologue », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouche Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 9-15.
- MASSOUTRE, Guylaine, « Le nouveau péril des bois : L'Ogrelet », *Jeu : revue de théâtre*, n° 90, 1999, p. 40-43.
- \_\_\_\_\_, « Bonheurs au fil du temps », *Jeu : revue de théâtre*, n° 89, 1998, p. 40-45.
- MELANÇON, Louise. « L'écriture pour la jeunesse prend une tangente » *Lurelu*, vol. 25, n° 2, 2002, p. 97-98.
- MONTADON, Alain, *Du récit merveilleux ou L'ailleurs de l'enfance*, Paris, Imago, 2001.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- PAVLOVIC, Diane, « Ouvrir les mots, voguer sur l'eau. Le Théâtre Bouches Décousues, côté textes », Jasmine Dubé, Marc Pache et Pascal Chevarie (dir.), *Traces. Théâtre Bouches Décousues. 25 ans*, Montréal, Dramaturges Éditeurs / Théâtre Bouches Décousues Éditeur, coll. « Didascalies », 2010, p. 41-44.

- \_\_\_\_\_, « Théâtre et adolescence », *Jeu : revue de théâtre*, n° 46, 1988, p. 61-68.
- \_\_\_\_\_, « "Bouches décousues" », *Jeu : revue de théâtre*, n° 46, 1988, p. 116-118.
- PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.
- RICHARD, Hélène, « "L'histoire de l'oie" », *Jeu : revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 157-160.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2005 [1993].
- \_\_\_\_\_, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Dunod, 1999 [1991].
- \_\_\_\_\_, *Le jeu dramatique en milieu scolaire*, Bruxelles, De Bœck Université, 1996 [1977].
- THIBAUT, Nicole. « Un recueil de textes présenté comme autant d'histoires à raconter », *Lurelu*, vol. 23, n° 3, 2001, p. 51-53.
- \_\_\_\_\_, « Théâtre, enfance et mort : réflexions d'auteurs », *Lurelu*, vol. 24, n° 1, 2001, p. 55-59.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1996 [1977].
- \_\_\_\_\_, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales, 1981.
- VAÏS, Michel, « Jusqu'où aller trop loin ? Un théâtre pour les jeunes, pour les adultes ou pour la critique ? », *Jeu : revue de théâtre*, n° 1, 2006, p. 71-82.
- \_\_\_\_\_, « Quand le théâtre va à l'école », *Jeu : revue de théâtre*, n° 65, 1992, p. 83-89.
- VEILLAS, Karine, « Théâtre francophone contemporain pour la jeunesse : Jeux et enjeux (personnage, écriture et réception) », *L'Information littéraire*, vol. 69, n° 4, 2007, p. 26-28.
- \_\_\_\_\_, « La représentation de la mort dans le théâtre "jeune public" », Sylvie Jouanny (dir.), *Marginalités et théâtres. Pouvoir, spectateurs et dramaturgie*, Saint-Genouph, Librairie Nizet, 2003, p. 137-151.
- VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Presses universitaires générales de Grenoble, 2000.
- VIGEANT, Louise, « Questions autour de la violence au théâtre : Seoul Performing Arts Festival », *Jeu : revue de théâtre*, n° 106, 2003, p. 162-171.
- \_\_\_\_\_, « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Jeu : revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 33-40.

WICKHAM, Philippe, « Une tradition qui se poursuit. Portrait des compagnies de théâtre jeunes publics », *Jeu : revue de théâtre*, n° 77, 1995, p. 132-143.

\_\_\_\_\_, « S’immiscer dans l’intimité des enfants : portrait des compagnies de théâtre jeunes publics ». *Jeu : revue de théâtre*, n° 76, 1995, p. 37-50.

## THÈSES ET MÉMOIRES

CÔTÉ-DELISLE, Sarah, « Le théâtre québécois destiné aux enfants : exploration de ses rapports à l’enfance », Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2006.

FAURE, Nicolas, « De "jeune public" à "tout public" : analyse du répertoire francophone pour la jeunesse », Thèse de doctorat, Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2004.

HUFFMAN, Shawn, « L’affect en cachot : La sémiotique des passions et le théâtre québécois d’enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois », Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 1998.

MARTEL, François, *Une anatomie du sacrifice dans le théâtre d'Edward Albee et de Michel Marc Bouchard*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2006.

NADEAU, Anne, « Les quinze ans du Théâtre Le Clou : portrait d’une compagnie de théâtre de création pour adolescents, dans le contexte du théâtre pour l’enfance et la jeunesse au Québec de 1989 à 2004 », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006.

THÉROUX, Anne-Marie, « TSURU, l’enfant et moi : le travail de l’inconscient dans la création et la réception d’un spectacle tout public », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2003.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	1
<i>L'émergence du théâtre pour enfants</i>	10
<i>Les débuts d'une écriture individuelle</i>	17
<b>CHAPITRE PREMIER</b>	22
<b><i>L'histoire de l'oie de Michel Marc Bouchard</i></b>	
<i>La poétique de l'évocation</i>	24
<i>Les mythes de l'enfance</i>	34
<i>L'univers de l'enfance</i>	39
<b>CHAPITRE DEUXIÈME</b>	49
<b><i>L'Ogrelet de Suzanne Lebeau</i></b>	
<i>La poétique de l'évocation</i>	50
<i>Les mythes de l'enfance</i>	61
<i>L'univers de l'enfance</i>	65
<b>CHAPITRE TROISIÈME</b>	75
<b><i>L'arche de Noémie de Jasmine Dubé</i></b>	
<i>La poétique de l'évocation</i>	77
<i>Les mythes de l'enfance</i>	91
<i>L'univers de l'enfance</i>	96
<b>CONCLUSION</b>	101
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	108