

## Notes de cours et de jardins

### Festival international de théâtre jeunes publics du Québec, 12<sup>e</sup> édition

Diane Pavlovic

Number 39, 1986

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28601ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Pavlovic, D. (1986). Notes de cours et de jardins : Festival international de théâtre jeunes publics du Québec, 12<sup>e</sup> édition. *Jeu*, (39), 9–27.

### notes de cours et de jardins

### festival international de théâtre jeunes publics du québec, 12<sup>e</sup> édition

Festival organisé par l'Association québécoise du jeune théâtre (A.Q.J.T.) et présenté au parc Lafontaine, du 16 au 25 août 1985. Responsable de la direction artistique et de la coordination du festival: Micheline Gobeille; adjointe à la coordination: France Labrie. Spectacles de la sélection; étranger: *Così mi piace*. Texte, mise en scène et manipulation: Alessandro Libertini; régie: Chiara Fantini; collaboration: Teatromusica Aquilone et Teatro del Sole. Production du Teatro dei Piccoli Principi (Florence, Italie). *L'Homme au chapeau rouge*. Conception et réalisation: Jozef van den Berg. Production du Jozef van den Berg's Theatre (Herwÿnen, Pays-Bas). *La Lettre qui tue*. Texte d'Ève Bonfanti, de Monique Clément et de Charlotte Fallon. Mise en scène: Ève Bonfanti; décors et éclairages: Jef Dubois, Luc Geiser et Ivan; costumes: Patrick Guillard; décor sonore: Frank Struys; régie: Guy Carboneille. Avec Monique Clément et Charlotte Fallon. Production du Théâtre Isocèle (Bruxelles, Belgique). *Musica, meccanismi e altre diavolerie*. Texte, conception, réalisation, régie et manipulation: Alessandro Libertini; éclairages: Chiara Fantini. Production du Teatro dei Piccoli Principi (Florence, Italie). Canada: *Hazard & Darlene in Love*. Création du Small Change Theatre. Mise en scène: Jan Henderson; décor: The Scene Shop. Avec Robert Astle et Jan Miller. Production du Small Change Theatre (Edmonton, Alberta). *Le Nez*. D'après une nouvelle de Gogol. Adaptation: Robert Bellefeuille et Isabelle Cauchy. Mise en scène: Robert Bellefeuille et Jacques Lessard; décor, costumes et masques: Luce Pelletier; musique: Daniel Cauchy. Avec Robert Bellefeuille, Josée Beaulieu, Michel Marc Bouchard, Chantale Lavallée et Normand Thériault. Production du Théâtre d'la Vieille 17 (Ottawa, Ontario). Québec: *Les Boîtes*. D'après une idée originale de Serge Marois et de Paul Livernois. Textes et mise en scène: Serge Marois. Images et scénographie: Paul Livernois; composition et recherche musicale: Pierre L'Abbé; éclairages: Gilles Aubin; costumes: Mario Davignon; bande sonore: Pierre Grou. Avec Rodrigue Proteau (comédien-mime) et Pierre L'Abbé (musicien). Production du Théâtre l'Arrière-Scène (Beloeil, Québec). *Chouinard et compagnie*. Textes d'André Laliberté. Mise en scène: le Théâtre de l'Oeil, avec l'assistance de Francine Saint-Aubin; scénographie et direction de production: Pierre Tremblay; conception des costumes: Danielle Ross; musique: Michel Faubert. Marionnettistes: Michel Faubert, André Laliberté et Pierre Tremblay. Production du Théâtre de l'Oeil (Montréal, Québec). *Création '85*. Création de la Troupe Circus. Mise en scène: Robert Dion; scénographie: Louise Campeau; musique: François Dupuis; éclairages et régie: Louis Bergeron. Avec Yvan Côté, Jacqueline Gosselin, Yolande Hudon, Réнал Laurin, Pierre Leclerc et Guy Lemelin. Production de la Troupe Circus (Montréal, Québec). *Dis-moi doux*. Texte de Louise Bombardier. Mise en scène: Louise Bombardier et Ghyslain Filion; scénographie: Daniel Castonguay; éclairages: Serge Caron; musique: Robert Marien. Avec Lisette Dufour, Ghyslain Filion, Pier Paquette et Lucie Villeneuve. Production des Événements artistiques Bêtes-à-Coeur (Montréal, Québec). *La Marelle*. Texte de Suzanne Lebeau. Mise en scène: Alain Grégoire; scénographie: Dominique L'Abbé; éclairages et direction de production: Luc Plamondon; bande sonore: Pierre Saint-Amand. Avec Carl Béchard, Huguette Oigny en alternance avec Céline Beaudoin, et la voix de Gervais Gaudreault. Production du Théâtre le Carrousel (Saint-Lambert, Québec). *Le Soldat et la Mort*. D'après un conte roumain d'Ion Creanga. Adaptation et mise en scène: Irina Niculescu; conception des marionnettes et de la scénographie: Mioara Buescu; fabrication des marionnettes: les Ateliers du Théâtre Tandarica de Bucarest; éclairages: Pierre Bertrand; musique: Vasile Sirlu; direction de production: Pierre Tremblay. Marionnettistes: Sylvie Comtois, Michel Faubert, André Laliberté et Pierre Tremblay. Production du Théâtre de l'Oeil (Montréal, Québec). *Un vrai roman-fleuve*. Texte de Suzanne Aubry. Mise en scène: Jacques Rossi; scénographie: Manon Desmarais; éclairages: Guy Simard; musique: André Angelini; régie: Paule Mahair. Avec Georgette Rondeau. Présentation des Productions Grib (Montréal, Québec).



Le Néerlandais Jozef van den Berg en action avec un jeune spectateur dans *l'Homme au chapeau rouge*.  
Photo: Bert Nienhuis.

### un festival renommé

Un peu marginalisé par rapport aux autres festivals, tant à cause des dates auxquelles il se tient (fin août) que du public à qui il s'adresse, le Festival québécois de théâtre pour enfants a su néanmoins, au cours des ans, imposer sa présence et prouver sa nécessité. Lieu d'échanges entre praticiens, lieu d'animation et de diffusion, il a en outre été pour plusieurs un lieu de formation où, à défaut de faire ses classes, on pouvait réviser, réévaluer, comparer les matières que l'on avait apprises ailleurs. Malgré la précarité de ses conditions d'exercice, malgré la multitude d'écoles de pensée qui ont traversé la pratique du théâtre pour enfants et la conception même du festival, il a su, chaque fois, recréer la fête: ayant conjugué honorablement l'élémentaire (le primaire ?), le secondaire et les joyeuses folies, il est parvenu à sa douzième année avec un nom qui n'était plus à faire.

Or, cette douzième édition a changé d'appellation, question de souligner son ouverture aux pratiques étrangères (extérieures au Québec et au Canada) et la volonté des organisateurs de s'adresser *aussi* aux adolescents. Transformé en Festival international de théâtre JEUNES PUBLICS du Québec — l'accent étant mis, apparemment, sur «ces» publics plutôt que sur le théâtre lui-même —, l'événement durait en outre deux jours de plus (soit une fin de semaine supplémentaire), ce qui impliquait un étalement plus grand des représentations, un rythme différent — et des salles moins pleines.<sup>1</sup> Par contre, il

1. S'il était agréable d'avoir plus de temps à soi pour assimiler le contenu des spectacles et des discussions — bien que les journées, si l'on voulait tout suivre, demeuraient chargées —, l'atmosphère générale de l'événement semble avoir souffert de cet étirement de l'horaire. Le désormais célèbre chapiteau (successeur du «bar»), où tous se rassemblaient entre les spectacles et en fin de soirée, l'année précédente, était la plupart du temps désert, les festivaliers n'étant plus tenus de rester sur place à cause d'un spectacle ou d'une rencontre.



*Troev ou le Pêcheur noyé*, une performance de Jozef van den Berg destinée aux adultes. «Au milieu de nulle part, un univers vaste comme une planète.» Photo: Bert Nienhuis.

demeurait distribué en trois volets: la sélection proprement dite, qui comprenait treize spectacles, l'animation en plein air, dans divers endroits du parc Lafontaine, et le «carrefour», destiné surtout aux spécialistes et composé de rencontres, d'ateliers, de forums, d'expositions, et du journal quotidien du festival.

Ce «festin culturel et familial» (*dixit* un communiqué), inauguré par la traditionnelle parade d'ouverture et le non moins traditionnel feu d'artifice, alliait bonnes idées et bonne volonté. On a profité de l'Année internationale de la jeunesse pour lancer un concours d'affiches, permettant à un jeune créateur de modeler l'image de marque du festival; et, désormais bien implanté dans un lieu tout désigné pour le recevoir, l'événement a coïncidé avec la Fête au Village (de la zone municipale où se situe le parc Lafontaine), la Ville de Montréal participant davantage, de la sorte, au volet de l'animation.<sup>2</sup> Avant la rentrée des classes, avant le début de la nouvelle saison théâtrale, l'atmosphère était encore aux vacances et à l'errance; la présence d'une responsable de la «conception scénographique du Festival» (Marie-Josée Nobert) témoigne de la perception qu'avaient de l'événement ses propres organisateurs.<sup>3</sup> On voulait en faire un vaste spectacle, une

2. L'A.Q.J.T. a d'ailleurs officiellement organisé le festival «en collaboration» avec le Service des sports et loisirs (région 09) et le Service des activités culturelles de la Ville de Montréal. Plusieurs compagnies, groupes ou individus ont par ailleurs été impliqués dans la tenue de l'événement (chorale du Plateau, la Malle Tragique, Pierre et le Loup, le regroupement Théâtre et Danse de l'U.Q.A.M., le Théâtre de Quartier, etc.).

3. Le comité d'orientation du festival, composé de sept femmes (le comité d'orientation de l'année précédente était, lui aussi, exclusivement féminin), était secondé par un comité de sélection des spectacles (cinq personnes) et par des collaborateurs spéciaux aux comités carrefour et animation. On trouvera les noms des membres de ces divers comités dans le programme du festival, publié et distribué gratuitement par l'A.Q.J.T. et qui donne de façon claire, concise et élégante les renseignements habituels sur les spectacles sélectionnés, l'horaire des représentations et des manifestations en plein air, et le programme détaillé des activités du volet carrefour. Coordonné par Micheline Gobeille, ce programme a été conçu, produit et rédigé par Chantale Cusson.

célébration englobant productions, flâneries, animations et discussions. On l'a donc habillé de teintes vives (le parc était découpé en zones identifiées par des ballons de couleurs différentes: manière de s'y retrouver à la fois claire et agréable), et mené de façon impeccable. Ayant une longue expérience des manifestations de ce genre, l'A.Q.J.T. est visiblement au fait en matière de logistique. Grâce aux acquis des éditions précédentes, l'organisation de ce 12<sup>e</sup> festival, à la fois souple et efficace, semblait rodée depuis longtemps.<sup>4</sup>

L'image qui se dégage de tout cela peut sembler lisse et sans bavure; or, les problèmes qui secouaient l'A.Q.J.T., déjà manifestes dans les discussions et les débats du volet carrefour, se sont répercutés ailleurs également. La santé financière n'était pas à son meilleur, et certaines troupes sélectionnées, tant étrangères que québécoises, en ont durement subi — et en subissent encore, n'ayant toujours pas été payées — les contrecoups. En plein questionnement, en pleine tentative de restructuration — l'Association venait tout juste d'engager un nouveau coordonnateur général, Pierre-Éric Lapalme, qui a dû s'initier à ses nouvelles tâches en même temps qu'au festival, voire au théâtre jeunes publics —, l'A.Q.J.T. ne pouvait cacher sa fragilité. Ce 12<sup>e</sup> festival est sans doute le dernier qu'elle a organisé.<sup>5</sup> «International»: peut-être. Quatre spectacles étrangers<sup>6</sup> (dont deux de la même compagnie) faisaient partie de la sélection. Mais «jeunes publics»? Sûrement pas, à moins que l'expression ne recouvre un sens qui m'échappe. Si elle fait plus chic, plus intellectuel, plus *professionnel* qu'«enfants» (et au moment du festival, elle s'accordait à une année qui célébrait justement la «jeunesse»), elle en est, ici, exactement synonyme. Elle établit bien sûr, de façon implicite, la nuance indispensable entre un enfant de cinq ans et un autre de dix ans. Mais l'intention explicite des organisateurs était de marquer, par cette nouvelle appellation, l'élargissement de leur clientèle, leur désir de «s'adresser aux enfants et aux jeunes comme spectateurs» (je cite, encore une fois, un communiqué). Les adolescents n'étaient sollicités par aucun spectacle de ce festival. Dans l'espace incertain entre l'enfance et l'âge adulte, leur place, au théâtre comme à la ville, reste encore à trouver.

#### table des matières

Si l'on avait entre six et douze ans, par contre, on était directement visé par plus des trois quarts de la programmation, qui offrait, cela dit, une belle diversité: de genres, de styles, de disciplines artistiques. Il y avait là du théâtre à personnages, des marionnettes, du cirque, des clowns, des masques, des pantins et autres objets articulés, de l'improvisation, voire de la performance. Au programme: du réaliste, du burlesque, du fantaisiste, du poétique, du fantasmagorique. Comme à la petite école, le choix des matières était varié

4. Cette évidente maîtrise se laissait percevoir jusque dans les moindres détails: radio quotidienne qui servait autant à égayer les promeneurs qu'à réunir parents et enfants perdus, aires couvertes prévues pour servir d'abris en cas de pluie, système de walkies-talkies réunissant les scènes extérieures et les sept salles où auraient lieu les quelque soixante-dix représentations des spectacles de la sélection officielle: l'auditorium et le gymnase du pavillon Lafontaine, le gymnase séparé en deux (et suffocant) de l'école Le Plateau, la salle Calixa-Lavallée, le Théâtre de Verdure (en plein air) et, décentralisée par rapport au reste, la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal. Ce 12<sup>e</sup> festival avait même son indicatif musical, innovation pas très heureuse cependant: chaque spectacle était précédé de cet indicatif et d'une courte présentation bilingue. Le procédé devenait vite lassant; heureusement, quelques troupes ont «oublié» de le mettre systématiquement en pratique.

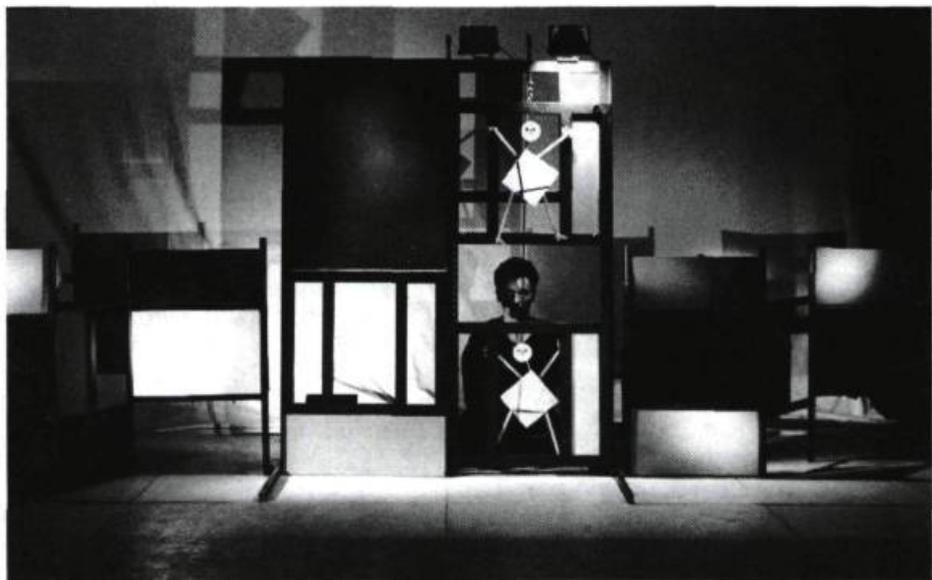
5. Lors de l'assemblée générale des membres, le 8 décembre dernier, il fut décidé de former trois corporations autonomes à partir de l'actuelle A.Q.J.T.: l'Association québécoise du théâtre amateur (l'A.Q.T.A.), le Centre de recherche et de perfectionnement en théâtre, et le Festival international de théâtre jeunes publics du Québec. Cette dernière corporation s'occupera donc désormais de poursuivre la tradition du festival annuel: il n'aura pas lieu en 1986, compte tenu des transitions en cours à l'A.Q.J.T., mais devrait être repris dès l'été 1987.

6. Il devait y en avoir cinq, mais *The King Solomon's Tales* (des Teddy Productions, en Israël) a finalement été annulé.

et, qu'il s'agisse d'éducation physique (Circus), de narration (*Un vrai roman-fleuve*), d'anatomie (*le Nez*), de langues étrangères (*Hazard & Darlene in Love*, muet mais basé sur un code fait de bruitages divers) ou de catéchèse (*le Soldat et la Mort*), les treize spectacles de la sélection ont tous évité la sécheresse et l'académisme d'une leçon. Presque tous osaient poser autant de questions qu'ils donnaient d'explications, et quelques-uns s'interdisaient même d'apporter des réponses. Du reste, s'il est une orientation générale que l'on peut tirer de cet ensemble hétérogène, c'est sans doute du côté de la curiosité, de l'esprit de découverte, qu'il faut la chercher. L'imaginaire semble décidément en voie de reprendre le pas sur les objectifs pédagogiques en théâtre pour enfants; on a même présenté, au cours de ce festival, des spectacles de pur divertissement, chose qui eût été impensable (ou qui eût soulevé un tollé de protestations enflammées) il n'y a pas si longtemps.

### un peu de géographie

Les productions européennes de la sélection participaient d'esthétiques totalement différentes, mais avaient en commun une relation plus libre avec l'espace, plus ludique que celle qu'on a pu voir dans les productions canadiennes et québécoises. Alors que le Néerlandais Jozef van den Berg installait une colline dans un désert et en traçait une cartographie aussi minutieuse que fluctuante, créant, au milieu de nulle part, un univers vaste comme une planète, l'Italien Alessandro Libertini élaborait des constructions spatiales affranchies de toute référence à un lieu identifiable. Moins géographe que géomètre, Libertini nous entraînait à sa suite dans un monde de lignes pures et nous en faisait ensuite découvrir l'autre face, l'intérieur, le mécanisme. Quant aux Belges, qui voyageaient même dans le temps (vers le passé pour la scénographie, vers le futur pour l'anecdote), leur façon de (se) représenter (dans) l'espace, plus traditionnelle, s'inspirait directement du cinéma: montage de scènes intérieures dans un lieu presque vide, très peu déterminé et que l'on nous donnait comme une maison, et extérieures, dans un dehors évoqué par transparences et ombres chinoises. L'espace scénique des produc-



«*Così mi piace*, synthèse remarquable du théâtre, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.»



*La Lettre qui tue* du Théâtre Isocèle de Belgique. Une histoire horrible qui tourne au burlesque.

tions canadiennes était souvent là comme métaphore d'un espace quotidien. Même réduites à l'extrême, même hyper-symboliques, les scénographies d'ici suggéraient toujours des lieux réels: chambres, rue, gare, entrepôt, salon (je serais même tentée d'ajouter: ciel et enfer, tant les représentations qu'en a donné le Théâtre de l'Oeil étaient nettes, évidentes, sans équivoque). L'espace plus abstrait, moins fini, des Européens, marquait d'emblée un écart par rapport au nôtre, une distance qu'il serait intéressant d'explorer davantage car, bien sûr, aucune géographie ne s'intéresse qu'à la réalité physique. Le rapport avec le milieu, les surfaces, les dimensions et l'étendue, surtout au théâtre, ne peut être que le signe le plus direct du rapport avec le monde.

Dans *l'Homme au chapeau rouge*, spectacle controversé s'il en fut, Jozef van den Berg, voyageur, philosophe, magicien, conteur, descendait de sa bicyclette, regardait autour de lui et, tout en aménageant sa portion du désert, invitait calmement les enfants à l'aider à construire une histoire — prévue et structurée à l'avance mais réimprovisée chaque fois, en principe, grâce aux spectateurs choisis dans l'assistance pour jouer l'un ou l'autre rôle distribué par le *performer*. Certains ont accusé van den Berg d'utiliser les enfants comme faire-valoir pour mieux briller lui-même<sup>7</sup>; d'autres se sont réjouis de le voir pénétrer avec tant de facilité dans leur imaginaire, de voir la désinvolture pleine de charisme — et exempte de tout paternalisme — avec laquelle il les entraînait dans ses jeux (son jeu?).

7. Accusation dont il a tiré parti dans le spectacle qu'il a présenté aux adultes à la fin du festival (destinée aux festivaliers, la production était intégrée au volet carrefour). La même scénographie, le même costume étaient utilisés pour les deux occasions (couplage habituel à van den Berg, qui désire ne pas séparer son travail pour adultes de son travail pour enfants), mais aux adultes, le Néerlandais ne demandait pas de participer et s'en excusait («Pardonnez-moi de ne pas utiliser votre spontanéité»): clin d'oeil légèrement amer aux critiques qu'il avait reçues quant à ses procédés d'animation auprès des enfants.

Dans le spectacle qu'il leur destinait, il lui fallait en effet être à l'écoute de leurs propositions, de manière à les intégrer à la trame de son propre texte. Or, à mesure du déroulement du spectacle, il devait faire des choix, ignorait certaines interventions et, de cette façon, imposait ses volontés, dirigeait le jeu. Tel est le reproche que plusieurs lui ont adressé : inviter des enfants à l'*assister*, et les congédier une fois leur mission accomplie. Tout le problème du théâtre de participation a ainsi ressurgi dans les discussions animées que ce spectacle a suscitées. Les uns ne toléraient pas que van den Berg se pose (selon eux) en dictateur; les autres aimaient qu'il ne joue pas la carte de l'humilité et de l'écoute à tout prix, et qu'il adopte, en cela, l'attitude impérieuse des enfants eux-mêmes lorsqu'ils jouent entre eux. Arrogant? Dominateur? Drôle? Sensible? Dérouté? La très grande habileté de van den Berg a sans doute consisté à être tout cela à la fois : tour à tour séduisant et provocant, il réussissait à fasciner en les agaçant des auditoires mi-sceptiques, mi-convaincus. De son point d'observation, il contemplait et donnait à voir un monde ouvert, sans bornes (sauf celles que l'on pose soi-même), vide mais susceptible, par là, d'être investi de tous les désirs et de toutes les images. Ce désert à leur mesure, la plupart des enfants semblent, pour leur part, y avoir adhéré d'emblée.

Autre démarche solitaire que celle d'Alessandro Libertini : démarche à la fois plus théorique et moins abstraite (si c'est possible) que celle de van den Berg. Le fondateur du Teatro dei Piccoli Principi présentait deux spectacles habités par les formes, les angles, les reliefs, les couleurs et les sons, par la création du mouvement et les engrenages de la fiction. Artiste polyvalent, Libertini ébauchait des constructions rigoureuses traversées par une sensualité de tous les gestes et de tous les instants. Dans *Così mi piace*, synthèse remarquable du théâtre, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, un pantin asexué, bidimensionnel, évoluait (à la verticale ou à l'horizontale) dans un tableau mobile fait de plans orthogonaux inspirés par le néo-plasticisme de Mondrian. Son dédoublement dans un miroir lui permettait de faire l'expérience de la profondeur : projeté, de là, dans un univers à trois dimensions, il y vivait une aventure à la fois terrifiante et merveilleuse, qui se terminait par la rencontre de la rondeur et de la perfection absolues : une sphère (blanche, synthèse de toutes les couleurs). *Così mi piace* était l'un des deux seuls spectacles que les enfants d'âge préscolaire avaient à se mettre sous la dent au festival : s'il m'a semblé un peu austère, un peu hermétique pour eux, ils n'en ont pas moins suivi le déroulement d'un air captivé. L'art de Libertini, comme celui de Mondrian, a une valeur éthique et spirituelle importante : à partir de la matière et du contact amoureux que l'on établit avec elle, c'est à une réflexion sur le sens de la création qu'il nous invite. *Musica, meccanismi e altre diavolerie*, de la même façon, interrogeait, dévoilait, remettait en question les processus de la production d'images. Pure merveille de mécanismes, de surprises, de poésie et d'humour, ce spectacle fantaisiste élaboré avec boîtes à musique, marionnettes, pantins et objets divers se terminait sur une note déchirante que tous ont gardée en mémoire. Sur l'air de «Casta diva» («chaste déesse»), tiré de la *Norma* de Bellini, la cantatrice, dans le castelet, ôtait un à un tous ses ornements : cheveux, cils, yeux, bouche, tête, vêtement... Seule demeurait, dans la lumière mourante de la scène, la main nue du manipulateur, immobile, impudique, pendant que s'éteignaient les dernières notes de l'opéra : version étonnante et chargée d'émotion du dévoilement (et) de l'artifice.

Van den Berg invente en racontant et Libertini, en montrant. Si leurs démarches tiennent un peu de la performance, chacune à sa façon, celle des comédiennes du Théâtre Isocèle emprunte pour sa part la voie du texte dramatique à personnages et à (multiples) conflits. *La Lettre qui tue* mettait en scène deux soeurs ennemies qui se retrouvent, après soixante

ans de séparation, pour accomplir le pacte haineux qu'elles avaient conclu enfants: l'une des deux doit mourir. Le début du spectacle était aussi saisissant que les sentiments violents qu'il osait aborder: pluie, éclairs, pénombre, non-lieu inquiétant, silhouettes furtives et menaçantes. Mais entretenir un climat chargé d'agressivité réelle eût sans doute été vite insupportable. Le burlesque a pris le pas sur l'horreur, avec batailles à coups de parapluies d'une drôlerie irrésistible. Les Belges ont su s'engager sur un terrain fragile avec tact et honnêteté: il était d'autant plus délicat de trouver le ton juste pour parler des pulsions négatives (et extrêmes) que leur façon d'aborder ce thème était absolument neuve. Mais fallait-il aller jusqu'à un jeu clownesque, jusqu'à un tel soulignement des conventions pour faire passer le tourbillon d'émotions que l'on avait eu le courage de remuer? Sans frayer réellement avec la (mise à) mort (l'a-t-on déjà vue sur scène, en théâtre pour enfants?), l'histoire aurait pu cultiver davantage un certain trouble, trop vite disparu et qui, loin d'évacuer la tendresse dont le spectacle débordait, l'eût rendue encore plus crédible, plus signifiante.

#### **petit test de compréhension sur le rire**

Le clownesque et l'amour: tels étaient les axes des deux productions canadiennes du festival. Les deux se voulaient divertissantes, les deux, jouées sur le mode du *slapstick*, ne cherchaient qu'à faire rire. Si l'une a réussi au-delà de toute espérance, l'autre faisait vite grincer des dents. Pourtant, *Hazard & Darlene in Love* (du Small Change Theatre, d'Alberta) était pleine de bonnes intentions. Un couple de clowns, follement épris l'un de l'autre, cherchent à se mettre au lit. Mais il bouge sans cesse, elle n'arrête pas de faire



*Hazard & Darlene in Love*. «Un spectacle trop violemment sexiste pour que les moins alertés sur la question n'en soient pas péniblement gênés.» Photo: Dale Jahraus.

éclater des bulles avec sa gomme à mâcher. Commence alors une enfilade d'effets sonores, tandis que Hazard mime une série de catastrophes qui le transforment en héros d'aventures. S'il a des ressources inépuisables d'imagination et de drôleries, Darlene regarde sagement, écoute attentivement, participe lorsqu'on a besoin d'elle. Lassé, il la quitte; elle va chercher un remplaçant dans l'assistance, n'en est pas satisfaite: ce n'est pas *lui*. Lorsqu'il revient avec des fleurs et d'autres inventions, elle l'accueille avec joie, le réadmet dans son lit, le borde maternellement quand, épuisé, il finit par s'endormir, et, heureuse, elle éteint la lumière: tout finit bien. Sous ses dehors parodiques, ce spectacle était trop violemment sexiste pour que les moins alertés sur la question n'en soient pas péniblement gênés. Le jeu des deux clowns était sans doute aussi frais que leurs costumes et leur environnement, et leur idée de départ comportait bien sûr des pistes intéressantes, mais les situations dans lesquelles Hazard les plongeait étaient aussi convenues que les nez rouges dont ils s'étaient affublés.<sup>8</sup>

Les nez étaient au centre de la production du Théâtre d'la Vieille 17: au centre de l'anecdote, de la scénographie et du langage parlé. L'esthétique de la troupe franco-ontarienne reposait, elle aussi, sur la convention, mais une convention tellement soulignée, poussée jusqu'à un tel degré d'absurdité, que les comédiens ont transporté la salle aux sommets du délire. Adaptation d'une nouvelle de Gogol, *le Nez* était devenu, ici, une simple question de bouffonnerie, mais ce parti pris était exposé de façon efficace et cohérente, si bien qu'on a réussi à transformer le tout en une farce monumentale où jeux de mots et jeux de scène rivalisaient de puérité voulue (ainsi cette idylle entre le professeur sans nez et la douce... Renée), gagnant en clins d'oeil comiques ce qui était perdu en fait de profondeur. Musique, masques grotesques, costumes et décors plats grossièrement dessinés où pullulaient les nez, tout, jusqu'au jeu accusé (sans être anti-naturaliste), se conjugait en une mixture étrangement traditionnelle capable de subvertir ses propres clichés. Et si la représentation des rôles sexuels laissait, là aussi, à désirer, elle était trop visiblement citée à titre de code aussi désuet que le reste pour n'être pas perçue avec la distance critique indispensable.

#### **folklores: l'évolution du héros populaire**

C'est d'une tradition également que s'inspiraient les marionnettes du Théâtre de l'Oeil pour arriver, dans les deux spectacles que la troupe nous a présentés, à cerner le mythe du héros populaire. *Le Soldat et la Mort* provenait du folklore roumain: Ivan, soldat débonnaire, y évolue dans un univers manichéen où il se joue avec aisance du destin et de la Mort, elle-même personnage du conte. Une scénographie séduisante, colorée, aérienne et maniable (castelet miniature intégré au plus grand, mobilité, rondeur et poésie des éléments de décor) s'alliait à la manipulation sensible de fort ingénieuses marionnettes en un rythme vif et alerte, toujours enjoué: la production, impeccable, était portée par un souffle d'une vitalité irrésistible. Pourquoi le contenu, là encore, était-il plus problématique que la forme? Dieu, saint Pierre et Belzébuth, les diables et les anges sont ressurgis des oubliettes tels quels, entourés d'un contexte moral qu'on n'a pas pris la peine de re-

8. Dans la critique qu'il signait dans *les Maldisances*, journal quotidien du festival, Pierre MacDuff soulevait en outre une autre question troublante au sujet de ces «comportements stéréotypés et empreints de sexisme, qu'on s'étonne de pouvoir retrouver, aujourd'hui encore, dans un spectacle pour enfants et qui, chose plus étonnante encore, a été estimé présentable par un comité de sélection exclusivement composé de femmes...» (Pierre MacDuff, «Moi, Tarzan, toi...?», *les Maldisances*, vol. IV, n° 10, 25 août 1985, p. 10.) En effet, la chose est étonnante. Notons au passage que la production s'adressait en principe aux «11 ans et plus»; mais elle était largement accessible aux plus jeunes. (Genre de réflexion qu'il est d'angereux d'appliquer à une production, je sais: plusieurs parents traînaient des enfants trop jeunes à des spectacles qui ne leur étaient pas destinés, pour le malheur des artistes sur scène et du public.)



questionner. Faire appel à des conventions aussi séculaires que la tradition orale ou écrite d'un peuple, quel qu'il soit, ne suppose pas qu'on en restitue intégralement les valeurs dépassées. Le Théâtre de l'Oeil disposait de l'arme la mieux indiquée en pareil cas, mais l'humour joyeux de cette folle comédie ne s'est attaqué qu'à sa surface anecdotique.

C'est aussi du côté de l'idéologie que se situe, selon moi, le problème de *Chouinard et compagnie*. Inspiré de Guignol, Chouinard a été inventé par le Théâtre de l'Oeil pour véhiculer une satire sociale par le biais des «petites gens» aux prises avec des travers eux-mêmes attachants. Mais la volonté parodique était-elle toujours claire? Les deux sketches qui formaient le spectacle, caricaturaux, n'en reproduisaient pas moins les comportements qu'ils voulaient (?) dénoncer; d'ailleurs les plus grandes réussites de cette production — le moteur à mots de la voiture familiale et cette merveilleuse trouvaille de mobilité et de fraîcheur: le personnage de Bébé — sont celles où l'on s'est permis le plus de fantaisie par rapport à une quotidienneté trop convenue. Un peu inconsistant, plate-ment superficiel, Chouinard ne supportait pas le rôle dont on prétendait l'investir. Il reste au Théâtre de l'Oeil à l'étoffer, à élargir ses horizons<sup>9</sup>, afin qu'il devienne le prototype que l'on veut en faire.

Un autre type d'héroïne populaire, ni personnage réel ni clown, ni enfant ni tout à fait adulte, nous était offert avec Grib, créée par Georgette Rondeau. *Un vrai roman-fleuve* mettait en scène une voyageuse délurée, rêveuse et drôle, qui monologuait, chantait et dansait en un *one woman show* que tous n'ont pas accueilli avec le même enthousiasme. Fille de la rue traînant son bagage avec elle et s'obstinant à rater les trains, Grib établissait avec les enfants un contact chaleureux et immédiat, et pourtant la production, ici, était loin d'être sans faille: la faiblesse du texte et le manque de cohérence de la scénographie n'aidaient que très peu à préciser un personnage un tantinet racoleur, qui a séduit son public cible par le charme qui émane de tout raconter d'histoires, sans doute, mais non par le discours — au sens large — qu'elle tenait. Grib répond à une vision hyperromantique du concept de «bohème» et de «marginale», mais ses pérégrinations innombrables ne semblent lui avoir inspiré rien de substantiel à dire.

### **gymnastique physique et intellectuelle**

Le discours de Circus passe par le corps. *Création '85* se voulait une synthèse entre cirque et théâtre ou, plus précisément, la représentation théâtralisée des techniques (d'acrobatie, de jonglerie, de trapèze et de clowneries) qui forment l'essentiel de la démarche de la troupe. Ce spectacle à la parole rare, farci d'humour et de musique, était d'une belle simplicité et comportait des numéros fort réussis: la séquence hautement parodique de la nage synchronisée, exécutée par les deux femmes du groupe, la grande marche poétique sur des corps ployés, ou encore cette scène où un clown, jouant (de

9. Il reste par exemple à le rendre moins bêtement raciste. Quand «Bébé disparaît» et que tous en accusent monsieur Lee, le Chinois de service, la réhabilitation finale de l'inculpé ne suffit pas à faire oublier l'assurance naïve et spontanée avec laquelle tous l'ont tenu responsable de l'incident (parce qu'il était étranger au quartier et donc, évidemment, suspect). Ça me semble un peu mince et un peu douteux comme canevas pour y élaborer la suite de quiproquos qui formeront le sketch. Autre réticence: dans ses deux spectacles, le Théâtre de l'Oeil nous a présenté une bien pauvre image de la femme. Est-ce démodé de s'en plaindre? Est-il dépassé d'interroger les systèmes de valeurs que nous proposent les spectacles? S'il me semble un peu insistant, voire archaïque, de le faire, je trouve plus aberrant encore d'y être obligée par des productions qui m'y incitent. Il peut paraître déprimant de taxer *Hazard & Darlene in Love* de sexisme en passant sous silence les qualités de la production, mais la chose la plus effarante demeure que ce spectacle, daté de 1985, soit sexiste et le soit à ce point.

Chantale Lavallée et Robert Bellefeuille dans *Je Nez*, une production du Théâtre d'la Vieille 17. Photo: Jules Villemaire.



*Chouinard et compagnie*, du Théâtre de l'Oeil. Une satire sociale par le biais des «petites gens». Photo: Francine Saint-Aubin.

plus en plus frénétiquement) avec des blocs de couleurs différentes, commandait les mouvements des acteurs-acrobates habillés des mêmes couleurs. Si l'ensemble n'était pas toujours au point, il s'en dégagait une fraîcheur et une bonne humeur qui ont fini par rallier la plupart des spectateurs.

Le Théâtre l'Arrière-Scène nous conviait à un autre genre d'exercice, infiniment plus ardu — et en quelque sorte plus périlleux. *Les Boîtes* ne voulaient pas nous «divertir». Symbolique, polysémique, la production reposait sur le regard et l'imaginaire. Un personnage-mime, échoué dans un vaste entrepôt à la recherche d'un soulier, y dialoguait (corporellement) avec objets, formes et couleurs, se déplaçant en danses et en arabesques dans un tableau mouvant ostensiblement poétique. La musique et les images qui nous étaient proposées creusaient les couches émotives, voulaient atteindre l'ordre du fantasmatique et de l'enfoui, tout en métaphorisant les rapports à plus grande échelle de l'homme et de l'univers (le programme parlait des sept jours de la Création). Or, à trop vouloir tout dire, on n'arrive à dire que bien peu. Une accumulation de symboles et d'effets oniriques, si elle ne consent pas à un minimum de clarté, de force cohésive, risque de saturer et d'ennuyer rapidement le spectateur tenu à l'écart du projet esthétique. La qualité du jeu, la qualité visuelle, la qualité des textes étaient irréprochables, si l'on considérait chaque élément en soi. Mais l'ensemble, «à faire soi-même» par chaque spectateur<sup>10</sup>, souffrait d'une absence de lien dramatique — à défaut d'être logique.

10. *Les Boîtes* s'adressaient aux «10 ans et plus», et demandaient en effet un effort de concentration — et une maturité — supérieurs à ce qu'exigeaient la plupart des autres spectacles.

## à la maison

Les deux derniers spectacles québécois de la sélection privilégiaient également l'imaginaire, en l'insérant, cependant, dans un quotidien plus ou moins réaliste. *La Marelle* présentait la double remémoration (par l'enfant et par sa grand-mère) d'une journée feutrée passée chez sa grand-mère par un petit garçon «juste un peu malade». Le Carrousel offrait deux versions de ce théâtre intimiste articulé autour de moments de tendresse et revécu sur le mode du jeu; le rôle de la grand-mère était créé par deux comédiennes, l'une ayant l'âge du personnage et l'autre, le composant. Destiné aux enfants de 3 à 7 ans, qu'on accueillait à l'entrée et qu'on accompagnait dans la salle en passant par le décor, ce spectacle impressionniste, d'une douceur soignée, tissait entre l'enfance et la vieillesse un lien temporel ténu, friable, tout intérieur. Si l'on pouvait trouver la production trop gentille (rien ne venait heurter les bons sentiments dont elle débordait), on ne pouvait par contre qu'apprécier le travail d'évocation qu'elle savait rendre sensible.

*Dis-moi doux*, au contraire, souffrait d'hyperactivité — verbale et gestuelle. Pourtant cette «histoire d'amour triste qui finit bien» abordait un problème grave (la séparation des parents et ses répercussions sur la vie affective des enfants), et l'abordait de façon habile, courageuse, novatrice. Une entité parentale androgyne et une créature fictive contenant tous les mots : tels étaient les deux pôles entre lesquels voguaient les deux enfants, Motus et Mimosa, se réfugiant dans leur imaginaire et leur amour du langage pour éviter la solitude dans laquelle les laissait le tiraillement constant qui secouait Papamaman (ou le contraire). La poésie compulsive du texte et l'interprétation peu contrôlée étaient compensées par l'intelligence des répliques et une sensibilité de tous les instants. Quant à la scénographie, indicielle plutôt qu'illustrative, elle savait ajouter une couche de sens supplémentaire à la production. Les Événements Artistiques Bêtes-à-Coeur réussissaient là, somme toute, un spectacle ambitieux qui n'aurait besoin que d'être épuré un peu.

## textes et dess(e)ins

*Dis-moi doux* était l'un des rares spectacles, d'ailleurs, où le texte contenait les enjeux réels de la production. Le festival nous a offert peu de ces textes ayant leur propre cohérence, indépendamment du décor dont on les enrobait, de ces textes existant en eux-mêmes sans n'être que des prétextes aux trouvailles visuelles ou aux jeux de scène. Il est bien sûr difficile de démarquer écriture dramatique et écriture scénique mais, malgré leur aspect visuel soigné, certaines pièces de la sélection n'en étaient pas moins du «théâtre à texte»: *la Marelle*, *le Nez*, *la Lettre qui tue*, *Dis-moi doux*.<sup>11</sup> C'est peu, si l'on tient compte du nombre de productions qui, au contraire, établissaient leur propos en tablant sur les images: *les Boîtes*, *Création '85*, *Hazard & Darlene In Love*, *Musica, meccanismi e altre diavolerie*, *Così mi piace* et, dans une certaine mesure, *le Soldat et la Mort* et *Chouinard et compagnie*. Aucune scénographie, du reste, n'était que décorative; on maîtrise partout les moyens de fabriquer du sens à partir de la mise en espace, et si certaines réalisations esthétiques étaient moins réussies ou semblaient constituer une fin en soi, toutes faisaient partie intégrante des spectacles et en orientaient la compréhension. Dans un spectacle de courte durée, comme celui qui s'adresse au jeune public, la condensation du propos oblige à des ellipses et à des signes non verbaux qui soient clairs, mais le traitement poétique qu'on a fait subir au langage, dans certaines productions, s'éclipsait

11. Le cas de *l'Homme au chapeau rouge* et d'*Un vrai roman-fleuve* est différent. Si les deux productions étaient basées sur des récits, c'est moins le contenu de ces récits que leur aspect performatif et le contact qu'ils permettaient avec l'assistance qui importait.

tout de même derrière une recherche formelle qu'on voulait signifiante en tant que telle.

Notre époque, bien sûr, s'adresse d'abord à l'oeil, et le théâtre pour enfants suit le mouvement. Ayant peu à peu délaissé la participation (en ce sens, l'expérience du Néerlandais van den Berg est intéressante), il se détache maintenant, de plus en plus, du théâtre-miroir<sup>12</sup> où la proposition artistique de la troupe (dans le théâtre didactique, en particulier) servait une morale plus ou moins camouflée : on évite maintenant de jouer à l'enfant sur scène, et on se met à explorer l'irrationnel, la fragmentation, le multidisciplinaire, le mélange des codes, la polysémie. Les pratiques hybrides que nous ont présentées le Théâtre l'Arrière-Scène, Circus, le Teatro dei Piccoli Principi et Jozef van den Berg sont nettement signalétiques d'une tendance qui va s'affirmant sans cesse davantage.

Si l'humour dominait les scènes de ce 12<sup>e</sup> festival (et le théâtre, en général, cherche de plus en plus à faire rire : signe de temps difficiles moralement), y dominaient également les procédés anti-réalistes : clowns, masques, marionnettes, pantins et objets. Du théâtre à personnages ? Il en reste, bien sûr, mais souvent biaisé, transposé. Ces univers fictifs sont le fruit de démarches individuelles : seuls trois spectacles (dont celui de Circus), au festival, avaient été signés en collectif. On peut rapprocher de cette tendance aux spectacles d'auteurs le grand nombre de performances en solo que nous avons pu voir<sup>13</sup> : l'époque, même pour les artistes qui oeuvrent pour jeunes publics, est à l'individu, à la virtuosité personnelle — et actuelle : à part deux emprunts aux Slaves du XIX<sup>e</sup> siècle (*le Soldat et la Mort* et *le Nez*), le répertoire n'a pas été sollicité même si, techniquement, on a puisé abondamment aux traditions théâtrales et artistiques de divers pays.

Le Québec, cette année (du moins, Montréal et sa proche banlieue : les régions étaient absentes), a pris moins de risques, en général, que les années précédentes. L'audace venait surtout de l'Ontario (il faut l'oser, ce parti pris de naïveté absolue), de l'Italie et des Pays-Bas (Libertini et van den Berg ont osé, eux, un narcissisme intégral, l'un en prétendant se cacher, l'autre en prétendant s'affirmer). Sommes-nous essoufflés ? Sommes-nous encore à chercher le moyen de renouveler un peu des thématiques et des situations usées ?<sup>14</sup> Chose certaine, nos artistes nous ont présenté des démarches qui avaient toutes leur intérêt et leur cohérence artistique ; le résultat, inégal, est aussi affaire de goût.

#### **dans le parc**

Pendant que se déroulaient les productions officielles du festival, le parc Lafontaine, lui, choisissait carrément de divertir. « Festival dans le festival », l'animation draine toujours un public important. Tous les après-midis, le parc se transformait en une fête foraine où les spectacles en plein air (d'acrobatie, de musique, de danse, de théâtre, de clowneries,

12. Bien que l'on continue de laisser des points de repère aux enfants, de façon que, à défaut de se reconnaître eux-mêmes dans ce qu'on leur montre, ils y reconnaissent au moins leur époque. Ainsi avons-nous appris, au cours du festival, que Michael Jackson avait eu son heure de gloire en Belgique autant que dans le quartier où habite Chouinard, que « Boy George » pouvait devenir le patois d'un jeune gardien d'enfants portant *walkman* et sourd aux pleurs de celui qu'il surveille (le Bébé de Chouinard), et que des personnages aussi *way out* que Grib pouvaient faire du *break dance*, question d'être à la mode un moment.

13. Lorsqu'il s'agit de productions étrangères, il est entendu qu'un ou deux comédiens s'importent mieux que cinq, mais deux performances québécoises, sur les sept sélectionnées, étaient solitaires (*les Boîtes* et *Un vrai roman-fleuve*). (Il y avait parfois un musicien sur scène dans *les Boîtes*, mais sa participation était brève et épisodique.)

14. Comme toujours, comme partout, les valises, boîtes, armoires et autres contenants de toutes sortes recèlaient des « surprises » innombrables, étaient la marque la plus sûre de l'inconnu et de la découverte. Le motif du coffre à trésors fascine sans doute encore les publics de tous âges.



*Le Soldat et la Mort*, d'après un conte roumain. Une présentation du Théâtre de l'Oeil. Photo: Francine Saint-Aubin.

etc.) côtoyaient divers ateliers (de marionnettes, de théâtre, de trapèze, de maquillage, de masques, d'arts plastiques, de cerfs-volants), alors que déambulaient dans les allées les «Hors d'Oeuvre», danseurs-comédiens-musiciens financés par l'A.Q.J.T., aux costumes conçus (par Daniel Castonguay) à partir de dessins d'enfants. Près d'une centaine d'artistes se sont ainsi produits à l'extérieur pendant les dix jours du festival (ceci incluant des compagnies plus «institutionnalisées», comme la Roulotte de la Ville de Montréal qui reprenait son *Pierre et le Loup*). Ces activités à l'extérieur, gratuites, attiraient un public différent de celui qui fréquentait les spectacles en salle; l'immense impact de l'animation ne semble avoir eu aucune répercussion sur ce qui se passait à l'intérieur. Malgré les difficultés (\$) qu'a connues l'animation cette fois-ci, elle n'en a pas moins attiré 40 000 personnes, alors que 10 000 seulement assistaient aux spectacles de la sélection officielle. Il reste à trouver le lien qui pourrait unir ces deux volets du festival.

### excursions

Quant au «carrefour», devenu une tradition fort courue par les festivaliers, il comportait son lot d'échanges entre gens du métier. Quatre rencontres thématiques<sup>15</sup> préoccupées de théâtralité, trois forums sur des sujets de l'heure<sup>16</sup>, deux stages<sup>17</sup>, trois réunions

15. Sur l'environnement sonore et visuel, sur le texte, sur le jeu et sur la mise en scène. Notons que les sujets de ces rencontres (animées par Claire Lamarche, spécialiste en la matière) étaient les mêmes que l'an dernier. Peut-être aurait-on avantage, la prochaine fois, à en varier le contenu et à préparer des intervenants.

16. La diffusion du théâtre francophone au Canada, le renouvellement du tandem direction artistique – direction administrative et la diffusion du théâtre en milieu scolaire : sujets vastes dont les deux premiers, surtout, débordent la pratique pour jeunes publics et sont loin d'être épuisés.

17. Un sur la sémiologie théâtrale, donné par Gilbert David au cours de l'été précédant le festival (question d'en nourrir les discussions) et un autre sur le «théâtre en 3 minutes», donné par Françoise Pillet, du Centre dramatique



*Les Boîtes*, du Théâtre l'Arrière-Scène. Un spectacle à «faire soi-même», qui souffrait d'une absence de lien dramatique. Photo: Jean-Guy Thibodeau.

spéciales<sup>18</sup> et un cinq à sept quotidien («la Pie Hour», où chaque compagnie invitée exposait les objectifs et la démarche qui avaient donné lieu à son spectacle, avant d'en discuter avec l'assistance) se complétaient, cette fois-ci, de deux expositions<sup>19</sup>, de la quatrième édition des *Maldisances* et de la performance de Jozef van den Berg destinée aux adultes, *Troev ou le Pêcheur noyé*.

Si *l'Homme au chapeau rouge* avait rebuté certains festivaliers, *Troev* les a, pour la plupart, ralliés. Poème triste et troublant, axé sur l'absence, les fuites, la perte, son discours doux-amer, entrecoupé de réflexions philosophiques d'une belle profondeur, portait sur l'intégrité et sur l'essence de l'être, d'autant plus difficiles à trouver qu'elles s'évanouissent, avec la trace des pas, au moindre souffle du vent (nous sommes toujours sur le sable d'un désert, *du désert*). L'effort de Troev pour laisser la marque de son

national la Pomme Verte (en France). Ce dernier stage, qui durait onze jours, a donné lieu à une représentation spéciale au cours du festival: six courtes pièces de trois minutes chacune, après un temps réduit alloué à l'écriture, à la mise en scène et aux répétitions (deux heures dans chaque cas). Si ce microthéâtre a obligé ses artisans à un effort de condensation remarquable et a prouvé que l'on pouvait installer une atmosphère et camper un personnage en très peu de temps, l'expérience elle-même fut trop brève pour que l'on en tire dès à présent une réflexion concluante. Chose certaine, la piste mérite d'être suivie.

18. La première pour présenter les producteurs et invités spéciaux du festival, la seconde pour présenter un nouveau regroupement chargé de négocier avec l'Union des artistes, les Théâtres unis enfance jeunesse (voir Alain Grégoire, «Un nouveau regroupement dans le secteur jeunes publics», *Jeu* 36, 1985.3, p. 87-89), et la dernière, intitulée «Parlons métier!», pour faire le point sur le fonctionnement des métiers de la scène et sur la situation des artistes (conditions de travail, subventions, pigisme, etc.).

19. Il s'agissait d'une première. Si l'idée est excellente, il faudra voir à mieux situer, à l'avenir, ces événements parallèles, peu accessibles au cours de ce 12<sup>e</sup> festival. «Les Boîtes à théâtre» étaient enfouies dans un petit local perdu dans le hall désert du Centre Calixa-Lavallée, et les «Traces» étaient pour leur part éloignées à la Maison de la culture du Plateau Mont-Royal, dont les heures d'ouverture convenaient très peu à l'horaire du festival.

passage dans un monde établi sur l'éphémère était pathétique, d'une gravité que tous ont recon nue.

«Traces», l'exposition-parcours de Gervais Gaudreault (avec la collaboration de Michel Demers, scénographe, et de Suzanne Lebeau, auteure), était issue d'un désir similaire de s'inscrire dans l'histoire, de garder en mémoire les signes concrets d'un cheminement fait d'objets condamnés à disparaître: des pièces de théâtre. Célébrant les dix ans du Carrousel, l'exposition rassemblait dessins, maquettes, pots de peinture, portes, fenêtres et accessoires, retraçant, par des costumes, des marionnettes et des éléments scénographiques tirés des huit productions de la troupe, un itinéraire amoureux voué à l'enfance et à l'exigence artistique. En fond sonore, des voix d'enfants jouant à l'extérieur; partout, des souliers usés, de peintures diverses, soulignant le passage du temps. Conçue comme un environnement théâtral (les objets par terre, au plafond, au centre, autour, encerclaient les visiteurs) et ponctuée d'immenses pages de textes échouées ça et là sur les éléments de décor, l'exposition était habitée, éloquente, émouvante.

Éloquentes également, «les Boîtes à théâtre», de Françoise Pillet, proposaient un autre type, étonnant, de parcours. Trente boîtes minuscules, ayant chacune son décor, son éclairage, ses personnages, ses anecdotes, formaient, lorsqu'on passait de l'une à l'autre, un spectacle inhabituel, une suite dramatique qui restituait, en modèle réduit, l'essence de l'univers théâtral.

#### **à vos cahiers, à vos crayons, à vos questions**

Forums, rencontres et spectacles étaient commentés, annoncés, analysés dans *les Maldisances*, petit journal publié tous les jours, pendant la durée du festival, par l'A.Q.J.T. *Les Maldisances* offraient un bel éventail de rubriques: des «Profils» de chaque compagnie aux «Choses vues et entendues» (par une équipe de trois critiques du «dedans» et trois autres du «dehors») de la pratique théâtrale: deux points de vue étaient de la sorte émis sur chaque spectacle), en passant par la «Parole donnée» à de jeunes adolescents sur leur perception du festival, par la «Critique de la critique» (celle des médias et celle des *Maldisances*) et par des «Signaux pour les voyants» lancés par Gilbert David.<sup>20</sup> Si les activités du carrefour étaient couvertes par *les Maldisances*, l'animation dans le parc, elle, ne l'était pas, ce qui confirme sa difficile intégration au reste. Outre les rubriques, des réflexions sur les questions du moment (entretiens, points de vue, bilans sur les organismes et sur les manifestations périphériques) et une mini-bande dessinée quotidienne, signée Michel Demers, faisaient de ces *Maldisances* un lieu ouvert aux échanges, propice aux réflexions et riche en informations: le journal était le lien indispensable qui réunissait les festivaliers en les alertant sans cesse sur ce qui se passait autour d'eux.

Journal, discussions et conversations à bâtons rompus (malgré le manque d'animation du chapiteau) auront prouvé une fois de plus la maturité de ceux qui continuent, ici, à s'adresser aux jeunes publics, et la maturité des organisateurs de l'événement destiné à les rassembler annuellement. À la fin du festival, le bilan, traditionnel lui aussi, a permis aux comités impliqués dans la sélection, l'animation et le carrefour un retour sur leurs

20. L'équipe du journal, coordonné par Gilbert David, se composait de Daniel Dupré et de Lise Roy à la rédaction, de Linda Provençal à la direction de production et au secrétariat, et de Luc Mondou au graphisme. Les trois critiques du «dedans» étaient Normand Canac-Marquis, Claude Poissant et Jacinthe Potvin; quant à ceux du «dehors», il s'agissait de Pierre MacDuff, d'André Maréchal et de moi-même.



réalisations, un questionnement quant aux corrections à apporter aux prochaines éditions. L'A.Q.J.T. elle-même ne sera plus impliquée dans la tenue du festival, mais les successeurs auront entre autres à décider à qui ils veulent s'adresser : aux spécialistes (carrefour), aux enfants des spécialistes (sélection) (est-ce une blague ?) ou au «grand (jeune) public» (animation).

#### **fin de l'examen**

L'expérience est parvenue à un terme : la suite, encore incertaine, s'en inspirera sûrement, et aura d'ailleurs tout avantage à le faire. Le festival venait tout juste de se donner une nouvelle identité, question de se redéfinir et de définir ses ambitions : si la lettre n'en a pas été respectée, l'intention, elle, devrait être poursuivie. Peut-être n'est-ce pas un hasard si la pratique du théâtre pour jeunes publics connaît elle aussi un moment de doute. Les réalisations qui nous ont été données à voir cherchaient dans des voies diverses, plus ou moins intéressantes ; mais toutes avaient du moins le mérite de chercher. Il n'était heureusement question, au festival, d'attribuer ni notes, ni récompenses, ni punitions, mais d'observer et d'apprendre, et de continuer ensuite, pour soi, à mûrir les acquis de ce croisement d'idées, d'écoles, d'influences. Le tableau était varié, biffé de coups de craie parfois contradictoires et d'équations chimériques. Il reste à se le réaménager individuellement, en attendant le prochain son de cloche.

**diane pavlovic**

Carl Béchar et Huguette Oligny dans *la Marelle* de Suzanne Lebeau. «Ce spectacle impressionniste, d'une douceur soignée, tissait entre l'enfance et la vieillesse un lien temporel ténu, friable, tout intérieur.»  
Photo : Robert Etcheverry.