

Une tradition qui se poursuit Portrait des compagnies de théâtre jeunes publics (suite et fin)

Philip Wickham

Numéro 77, 1995

Relève, héritage et renouveau

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27654ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wickham, P. (1995). Une tradition qui se poursuit : portrait des compagnies de théâtre jeunes publics (suite et fin). *Jeu*, (77), 132-143.

Les compagnies jeunes publics

Philip Wickham

Une tradition qui se poursuit

Portrait des compagnies de théâtre jeunes publics (suite et fin)¹

Dans la première partie de cet article, nous avons vu que des compagnies de théâtre fondées à partir du début des années soixante-dix formaient une génération montante d'artistes de la scène poussée par le désir de renouveler le théâtre jeunes publics. Leur principale ambition était d'établir une nouvelle relation entre les acteurs et le jeune public, avec une approche plus sensible de l'enfance. On a voulu privilégier le point de vue des enfants dans la création, à travers diverses expériences et recherches artistiques. Une dramaturgie originale s'est alors constituée. On a cherché à rejoindre le plus grand nombre possible d'enfants, en se rendant là où ils se trouvent, le plus souvent dans les écoles. Des réseaux de diffusion se sont développés à travers la province et à l'extérieur du Québec, et des compagnies ont participé à des événements d'envergure internationale. Un spectacle jeunes publics qui a été bien reçu a pu être joué de 100 à... 1000 fois.

Le théâtre jeunes publics, bien qu'il soit souvent conçu pour des enfants de groupes d'âge précis — les 3 à 6 ans, les 6 à 12 ans, les 12 à 16 ans —, se sent plus limité par les questions d'âge. On a compris que les enfants ont une intériorité et qu'ils peuvent réfléchir. Par le biais du théâtre, il s'agit de permettre à leur imaginaire et à leur intelligence de s'épanouir. Les artistes acceptent de moins en moins de faire des concessions, en réclamant une liberté artistique entière face au « message » à caractère pédagogique qu'on voudrait qu'ils livrent. La théâtralité des spectacles s'est complexifiée, chaque compagnie a développé une spécificité. Les compagnies ont gagné la reconnaissance du milieu et des pairs et, avec le temps, elles se sont peu à peu

1. La première partie de ce texte, paru dans le dossier Théâtre jeunes publics de *Jeu 76*, portait sur les compagnies fondées avant 1976. Pour préparer cette deuxième partie, nous nous sommes penchés sur le travail de huit autres compagnies, toujours à partir d'une recherche et d'entretiens : le Théâtre Petit à Petit, l'Illusion, Théâtre de marionnettes, DynamO Théâtre, le Théâtre de la Source, le Théâtre Bouches Décousues, le Théâtre le Clou, le Théâtre Biscuit et le Théâtre Bluff. À notre grand regret, les Productions Ma Chère Pauline, fondées en 1984, n'ont pu être rejointes à cette occasion. Nous avons appris trop tard qu'elles mettaient un terme à leurs activités en 1996.



René Richard Cyr dans *Arture* du Théâtre Petit à Petit. Photo : Martin L'Abbé.

la réalité, tout en exploitant de multiples formes et langages. En 1985, Claude Poissant, cofondateur du Petit à Petit, écrivait avec un brin d'ironie dans *Jeu 36* que la « spécificité thématique [de la compagnie avait pour] principale caractéristique [...] le fait divers et/ou l'étude de mœurs pour arriver à identifier (juger aussi) les névroses et les psychoses de l'actualité ». L'acteur se trouvait au centre des préoccupations. On a soulevé le caractère spectaculaire des créations du Petit à Petit où la musique, la danse et la chorégraphie étaient au service d'une théâtralité du divertissement. À l'origine, la compagnie exploitait deux volets de création : le genre café-théâtre pour adultes (*Passer la nuit, les Cauchemars du grand monde, Bain public...*) et les pièces destinées aux enfants, comme *Tout ça pour des guenilles, Je donne ma langue au chef* et *Arture*. Dans les pièces pour l'enfance, la compagnie traitait de sujets simples et accessibles, comme les relations entre riches et pauvres, les relations de pouvoir entre enfants. La compagnie a amorcé un tournant important quand elle a produit un texte de Louis-Dominique Lavigne intitulé *Où est-ce qu'elle est ma gang ?*. Ce spectacle, portant sur les modes, les stéréotypes, était construit à partir d'ateliers faits auprès des adolescents, un groupe auquel le théâtre s'adressait encore assez peu. Cette pièce a eu un retentissement important, d'autant plus que la Commission des écoles catholiques de Montréal l'a censurée sur tout son territoire, entre autres « parce qu'on sacrait sur scène ou qu'on faisait allusion à la masturbation », confie René Richard Cyr, qui jouait dans cette production. Le spectacle a créé un petit scandale qui lui a permis de tourner à l'extérieur de Montréal, en dehors du circuit des écoles, dans des maisons de jeunes, des paladiums, des centres culturels, etc. René Richard Cyr, qui est devenu membre du Petit à Petit, raconte davantage :

détachées du milieu scolaire, jouant de plus en plus dans des salles adaptées aux conditions actuelles du théâtre. Certaines d'entre elles ont tourné le dos à leur seule vocation pour jeunes publics et ont choisi de s'adresser désormais à un public de tout âge. Une génération d'artistes ouvre la voix à de nouvelles compagnies, qui viennent poursuivre et approfondir une tradition établie depuis peu.

Entre hier et aujourd'hui

Le Théâtre Petit à Petit appartient à la fois à la première génération de compagnies de théâtre jeunes publics et à la génération montante. À sa fondation en 1978, c'était un collectif issu de l'UQAM, groupe qui a collaboré, au cours des années, avec des compagnies comme le Théâtre de la Rallonge, le Quat'Sous, l'Espace GO. Sans avoir de lieu fixe, le Petit à Petit a gagné les rangs du théâtre institutionnel. Dès le départ, la compagnie a voulu s'ancrer dans

Avec cette pièce, nous avons eu un contact privilégié avec les adolescents. J'avais à peine cinq ans de plus que les jeunes qui venaient nous voir. On leur demandait souvent ce qu'ils avaient envie qu'on leur montre. Ils nous sortaient des choses lourdes, noires, désespérantes. À partir du moment où nous avons compris comment toucher les adolescents, notre première envie a été de leur plaire, parce qu'on voulait avant tout leur faire aimer le théâtre. Nous avons créé des personnages de jeunes qui côtoyaient des figures de l'autorité toujours un peu ridicules, ce qui les mettait de notre côté.

Après le succès de *Où est-ce qu'elle est ma gang ?*, le Petit à Petit a délaissé le public d'enfants pour se consacrer à des spectacles pour adultes et pour adolescents. L'exploitation d'une thématique unique comme source première de création s'est rapidement avérée limitée. Les deux principaux créateurs des spectacles pour adolescents, François Camirand et René Richard Cyr, ont donc décidé d'accorder plus d'importance au récit. Ils ont créé *la Magnifique Aventure de Denis St-Onge* (traduit en anglais sous le titre *Andy O'Brien's Amazing Adventure*) et *Marco chaussait des dix*, où les thèmes — les abus de pouvoirs, le changement d'identité — se lisaient en filigrane d'une série de péripéties. « Aujourd'hui, dit René Richard Cyr, je continue à créer pour les adolescents par conviction mais aussi par pur plaisir, parce que je me sens encore très proche de cette période de changement perpétuel. Je suis l'image d'une génération d'artistes qui refusent de vieillir. » Conscients du caractère bicéphale du Petit à Petit, les membres de la compagnie ont donné une nouvelle appellation à la part consacrée aux spectacles pour adultes, produits dorénavant par le PàP 2, tandis que le Petit à Petit se consacre aux spectacles pour ados.

Le Théâtre Petit à Petit, en formant un solide noyau d'artistes, a fait appel à de nombreux collaborateurs. Jasmine Dubé, par exemple, a signé la mise en scène de *Je donne ma langue au chef* et a aussi été cosignataire, avec sept autres auteurs, de *Sortie de secours*. En 1986, elle fondait sa propre compagnie, le Théâtre Bouches Décousues, au sein de laquelle travaillent également Marc Pache et Nicole Thibault aujourd'hui. Originaire de la Gaspésie, ayant joué dans cette région avec le Théâtre Pince-Farine et venue à Montréal pour étudier l'interprétation à l'École nationale de théâtre, Jasmine Dubé est l'auteure maison du Théâtre Bouches Décousues, qui a produit sept pièces de son cru. Jusqu'à tout récemment, quand elle a tenu le rôle-titre de *la Bonne Femme*, Jasmine Dubé préférait ne pas jouer dans ses pièces. Elle dirige une compagnie de théâtre qui s'adresse à l'enfance (les 6 à 12 ans) et à la petite enfance (les 2 à 6 ans), vouée à la création, à la diffusion et à la recherche.

La recherche, précise Jasmine Dubé, me permet, en tant qu'auteure, d'explorer d'autres formes d'écriture dramatique, comme dans le cas de *la Bonne Femme* où la scénographie, les éclairages, la mise en scène et le texte ont été tricotés en même temps. Il est important pour nous de pouvoir faire des expériences en dehors d'un contexte de production, à partir de points de départ multiples comme la peinture, la musique, un thème ou une volonté de lancer une idée à un public. Notre compagnie sert de laboratoire à des exercices qui ne débouchent pas nécessairement sur quelque chose de précis, mais qui alimentent la création ; plusieurs projets sont menés de front au cours de l'année.



Jasmine Dubé dans *La Bonne Femme* du Théâtre Bouches Décousues. Photo : Camille McMillan.

Jasmine Dubé est convaincue, comme d'autres, qu'on peut tout dire aux enfants, qu'ils doivent être mis en face des réalités de la vie, avec ses bonheurs et ses traumatismes. *Le Mot de passe* produit en 1988, était un spectacle à caractère interactif qui, comme *Bouches décousues*, traitait de la délicate question des abus sexuels, mais avec les tout-petits.

Pierrette Pan, ministre de l'Enfance et des Produits dérivés représentait une adulte qui n'aime pas les enfants, mais qui détient un pouvoir à leur égard. *La Bonne Femme* traitait de la solitude, de la stérilité et de l'itinérance. Écrire ou jouer pour les enfants est aussi exigeant que pour n'importe quel autre public ; ce qui en découle a parfois l'avantage d'être plus fouillé, plus fini, parce que issu d'un travail de plus longue haleine. Le plus difficile, c'est de ne pas les regarder de haut, surtout dans la mesure où ce sont les adultes qui choisissent les spectacles que vont voir les enfants. Prendre la part des enfants, c'est accepter de parler aux enfants d'aujourd'hui de nos préoccupations immédiates et non, comme on l'entend souvent dire, avec une connotation mercantile, à un prétendu « public de demain ». Jasmine Dubé est sensible à la spontanéité des enfants. « Les enfants sont des spectateurs au même titre que les adultes ; ils peuvent être touchés ou ne pas l'être du tout.

La différence, c'est que les enfants montrent leurs réactions, alors que les adultes les répriment. Il faut accepter cette réalité, qui peut desservir le propos. » Le Théâtre Bouches Décousues fête son dixième anniversaire en 1996 ; on peut considérer la compagnie comme étant d'âge intermédiaire. Pourtant, elle est encore parfois considérée comme la relève, au moment où il est plus difficile de fonder une nouvelle compagnie. Et puisqu'on exige souvent plus du théâtre pour enfants que du théâtre pour adultes — on y a moins droit à l'erreur —, les jeunes compagnies s'y lancent avec plus de réticence.

Une maturité durement acquise

Le Théâtre de la Source fêtait en 1995 son propre dixième anniversaire avec un sentiment d'immense fragilité. Cette compagnie, qui loge rue Marie-Anne, au Théâtre de l'Esquisse, fonctionne toujours sans subventions, sans salaire, contrainte à se buter à d'éternels recommencements. Selon la directrice artistique, Sylvi Belleau, on sous-estime le travail du Théâtre de la Source sous prétexte que la compagnie n'exploite que le conte, un genre moins reconnu que d'autres formes dramatiques.

Sylvi Belleau est originaire de Québec, où elle a commencé à jouer pour les jeunes publics. Son intérêt pour le mouvement et la danse l'a amenée à voyager en Inde, où elle a suivi des cours de kathakali, une technique qui nourrit toujours son métier d'actrice et de conteuse. Les productions du Théâtre de la Source ont un caractère récréatif et éducatif ; elles veulent susciter la rencontre entre les différentes cultures par le biais de contes qui proviennent des quatre coins du monde.

Jeune, j'adorais les contes, et j'ai moi-même vécu le déracinement. C'est pourquoi je veux partager cette expérience avec des enfants dont les origines sont différentes, mais qui ont une même sensibilité. Ce que nous revendiquons avant tout, c'est l'accès à l'imaginaire. Nous voulons exposer les enfants à des produits non commerciaux, afin qu'ils aient la curiosité de découvrir autre chose que ce que leur offre la télévision, sans tomber dans un discours trop intellectuel ou didactique.

Les enfants sont beaucoup moins dérangés par la différence des cultures que les adultes ; au départ, ils n'ont pas de préjugés. La majorité des spectacles du Théâtre de la Source sont joués en tournée dans les écoles de la province. Mais le milieu scolaire a de moins en moins de moyens pour s'offrir des produits théâtraux de qualité, d'où le danger croissant de perdre ce public. « Malgré les difficultés, je veux continuer à travailler comme conteuse, dit Sylvi Belleau, mais il faut toujours resserrer la gestion de la compagnie. Nos priorités artistiques sont entièrement dépendantes des contraintes administratives. »

Dans le métier, certains artistes s'adressent volontairement à des publics ciblés, alors que d'autres sont entraînés dans la ronde malgré eux. C'est le cas de DynamO Théâtre, une compagnie fondée en 1981, dans le courant du renouveau des arts du cirque et de la fondation de l'École nationale de cirque de Montréal. D'abord nommée Circus, du nom de son premier spectacle, la compagnie a choisi sa nouvelle appellation six ans plus tard, au moment où son orientation s'est précisée. On a d'abord voulu « théâtraliser les arts du cirque », puis on a choisi de se définir comme une compagnie de « théâtre de mouvement acrobatique », en essayant de fusionner



Sylvi Belleau, conteuse.



Déséquilibre — le Défi
de DynamO Théâtre.
Photo : Pierre Crépô.

spectacle le plus récent, *l'Écho de la rivière*, fait usage d'une trampoline.

Ironiquement, souligne Robert Dion, nous n'avons jamais créé pour les jeunes. Seulement, comme nos spectacles représentent des personnages d'adolescents — il y a aussi un enfant dans *Mur-Mur* —, on nous a tout de suite associés au théâtre jeunes publics. Nos spectacles fonctionnent pourtant beaucoup mieux lorsqu'il y a des jeunes et des adultes dans la salle. En réalité, nous n'avons toujours fait que ce que nous avons envie de faire. Nous n'avons surtout jamais cherché à faire des spectacles à message, même si, aux États-Unis, nous avons dû inventer un message pour trouver preneurs, parce qu'on nous demandait trop souvent : « *What's your message ?* »

diverses techniques comme le clown, le masque, l'acrobatie et la jonglerie. Les premières années d'existence de DynamO Théâtre ont été consacrées à une recherche sur la forme et le mouvement ; mais, comme dit le codirecteur artistique, Robert Dion : « Nous avons senti le besoin d'aller au-delà de la performance physique, c'est-à-dire d'accompagner notre recherche sur les techniques parathéâtrales d'une forme de dramatisation du mouvement acrobatique, afin que la technique s'efface devant l'expressivité. Il s'agit avant tout de développer une poésie corporelle. » Pour préparer *Mur-Mur*, un spectacle qui a été joué au-delà de 850 fois en Amérique comme en Europe, Robert Dion s'est inspiré d'une œuvre murale à New York et a travaillé à partir de la méthode Repère pour construire un spectacle de gymnastique verticale en exploitant la présence imposante d'un mur sur lequel jouent les acteurs. DynamO Théâtre a poussé l'expérience de la dramatisation du mouvement encore plus loin avec *Déséquilibre — le Défi*, en demandant à Gilbert Dupuis d'écrire le canevas d'un spectacle sans paroles mettant en scène quatre jeunes qui évoluent sur une énorme structure en pente. Le

DynamO Théâtre intéresse les jeunes à cause d'une forme de théâtre où le jeu est énergique et le texte parfois absent. La performance a toujours séduit les jeunes, d'autant plus que les productions de DynamO sont essentiellement des comédies. Robert Dion avoue aussi ne pas cultiver d'ambitions trop sérieuses vis-à-vis de la réception des spectacles de la compagnie. Au-delà même du sens véhiculé par une œuvre, il est « surtout soucieux de savoir que les spectateurs trouvent les acteurs bons et qu'ils les aiment ». La relève d'acteurs n'est pas facile pour DynamO Théâtre, à cause de la grande popularité du Cirque du Soleil qui draine à peu près tous les artistes de cirque.

Marionnettes pour les enfants et les adultes

Aujourd'hui, dans notre culture, la marionnette est souvent associée à l'enfance, tout comme en ex-Tchécoslovaquie, pays d'origine de Petr Baran, un des cofondateurs de l'Illusion, Théâtre de marionnettes. Sa collègue, Claire Voisard, qui a suivi une formation en interprétation de la marionnette à Prague, affirme pourtant qu'« à travers son histoire, la marionnette a longtemps appartenu au monde des adultes. Elle est apparue dans des situations conflictuelles quand de lourds interdits pesaient sur la vie des gens ; elle pouvait être une forme d'exutoire pour l'homme exploité. » En ex-Tchécoslovaquie, un personnage de marionnette dénommé Kasperek, faisant figure de résistant, donnait des renseignements au public à propos de l'occupant nazi. À Lyon, ville de la soie, les ouvriers, qui travaillaient souvent dans des conditions pitoyables, pouvaient aller voir Guignol tuer son maître. Au Québec, peu de gens le savent, mais il y avait une certaine tradition du théâtre de marionnettes pour les adultes, qui a presque disparue : on retrouvait dans les chantiers forestiers un petit bonhomme de bois nommé Ti-Jean. Ce personnage de danseur se moquait du contremaître, à une époque où la danse était strictement interdite.

Une des premières créations de l'Illusion, *Faust*, inspiré de l'œuvre de Goethe, était justement destinée aux adultes. Mais les créateurs de la compagnie ont décidé ensuite de se tourner principalement vers les enfants de quatre à huit ans. Presque tous les spectacles de l'Illusion ont pour point de départ un texte : *la Ballade du plombier* est



Petr Baran dans *les Contes merveilleux* de l'Illusion. Photo : Robert Etcheverry.



Vladimir Ageev et
Benoît Dubois du
Théâtre Biscuit.

sans être une salle de spectacle, il pourrait servir de salle de répétition et réunir tous les éléments de la création artistiques propres à la marionnette dans un même environnement. En collaboration avec l'Association québécoise des marionnettistes, la compagnie veut en faire un lieu de rencontres où les praticiens échangeraient sur leur métier et leurs expériences personnelles.

Parmi les compagnies de la relève qui pratiquent l'art de la marionnette, il y a le Théâtre Biscuit, dont la fondation remonte à 1990. Ses productions ont un petit côté pataphysique. Mais les deux artistes fondateurs du Biscuit ne sont pas des nouveaux venus au théâtre. Vladimir Ageev a enseigné pendant dix ans en Russie, son pays d'origine, et il y possédait déjà sa propre compagnie, les Marionnettes du peuple. Benoît Dubois, quant à lui, est né en Ontario et a été lié pendant quelques années au théâtre expérimental dans l'Outaouais. Le Théâtre Biscuit, en plus de produire ses propres spectacles dans un lieu qu'on a qualifié du plus petit théâtre à Montréal, rue Saint-

inspirée de *l'Odyssée* ; *la Petite Marchande* est une adaptation d'un texte de Michel Garneau, lui-même adaptation de l'œuvre d'Andersen ; *le Vélo-légendes* de Jocelyn Bérubé a été créé à partir de légendes québécoises, etc. Le texte est l'étincelle qui sert à explorer les multiples possibilités d'expression de la marionnette ; le médium a ses exigences, et l'Illusion accorde beaucoup d'importance à l'aspect visuel de ses spectacles. Claire Voisard tient l'enfance en haute estime. Elle croit que « les enfants ont une grande capacité de vivre des émotions. Avec eux, il ne faut pas jouer à l'adulte. Il ne faut pas s'abaisser à leur niveau, mais bien s'élever, travailler avec l'état de grâce qui est propre à l'enfance. Cela est difficile car, en vieillissant, nous perdons parfois quelque chose qu'il faut retrouver au contact des enfants. »

En 1979, on décourageait les intéressés de vouloir fonder une nouvelle compagnie parce qu'il y en avait alors assez, disait-on, qui s'adressaient aux jeunes publics. Mais les membres de l'Illusion ont persévéré ; pourtant, si la compagnie est aujourd'hui assez bien établie, la pratique du métier n'y est pas nécessairement plus facile qu'au sein des compagnies plus jeunes. En ce moment, l'Illusion travaille à l'ouverture d'un petit studio, situé sur le plateau Mont-Royal ;

Paul, a accueilli quelques spectacles de la relève, dont les premiers *Contes urbains* de Stéphane Jacques (Théâtre Urbi et Orbi) et *Audience* et *Vernissage* du Théâtre de la Récidive. Le Théâtre Biscuit a déjà sept spectacles à son actif, dont certains ont été conçus par l'un ou l'autre des membres, les meilleurs spectacles étant ceux où les deux artistes ont réuni leurs efforts, de l'avis même de Benoît Dubois. Le Biscuit est un théâtre de marionnettes de petit et moyen format qui fait grand usage de la musique, de la danse, de la pantomime et de la chanson. Benoît Dubois aime définir leurs pièces comme des « poèmes visuels et musicaux ». Il explique ainsi certains choix artistiques :

Depuis le début, nous sommes conscients d'habiter un quartier cosmopolite, vieillot, où passent beaucoup de touristes provenant de tous les coins du monde. C'est un peu pour cette raison que la langue dans nos spectacles est secondaire, d'autant plus que le français n'est pas la langue maternelle de Vladimir. Je crois d'ailleurs que les spectacles de théâtre jeunes publics sont parfois trop verbeux. Nous voulons être plus accessibles à tous les publics, en essayant de proposer plusieurs niveaux de lecture. Cela nous a permis rapidement de faire des tournées à l'extérieur du Québec.

Benoît Dubois et Vladimir Ageev prennent en considération les critiques qui ont souligné la minceur de la « dimension émotive » de leurs spectacles et la nécessité de complexifier leur structure dramatique. Jusqu'à maintenant, ils ont mis au point des spectacles qui misent sur la beauté de la marionnette. Le point de départ n'est jamais tout à fait le même — la musique de Bach, l'esthétique baroque alliée au surréalisme, l'œuvre d'un peintre, un livre de contes pour enfants —, mais une certaine méthode de travail se précise. Dubois et Ageev commencent par effectuer une recherche picturale à partir de quelques générations d'esquisses de marionnettes avant de commencer à les construire. « Nous fabriquons des marionnettes sur des structures de métal ou de bois sur lesquelles nous ajoutons de la mousse et des tissus colorés. Nous affectionnons les marionnettes molles, dodues et expressives. » Nous pouvions admirer jadis ces créatures dans le hall d'entrée du Théâtre Biscuit, qui tenait lieu de petit musée. Depuis que le Biscuit a perdu des subventions, il ne peut plus exploiter ce théâtre de soixante places et loue à la pièce une salle dans un centre d'accueil, place d'Youville. Ce qui semble enterrer définitivement le projet de relocaliser la compagnie dans des locaux qui auraient pu accueillir deux fois plus de spectateurs.

Un guide de survie

La lutte pour la survie est le lot de toute nouvelle compagnie de théâtre, qu'elle s'adresse ou non aux jeunes publics. Depuis cinq ou six ans, mis à part le Théâtre Biscuit, on compte peu de nouvelles compagnies qui ont cette vocation. Deux d'entre elles visent spécifiquement les adolescents de 15 à 17 ans : le Théâtre Bluff et le Théâtre le Clou².

2. On pourrait également mentionner le travail du Théâtre du P'tit Loup, fondé en 1988 par Lysane Gendron et François Tardif, dont le siège social est à Laval. En décembre 1995, cette compagnie faisait des tournées à travers la province avec non moins de quatre spectacles différents. Le Théâtre du P'tit Loup s'adresse aux enfants de 3 à 9 ans et exploite plusieurs genres, dont le clown et la marionnette.

Caroline Lavoie et
Sylvain Scott dans
Jusqu'aux os ! du
Théâtre le Clou. Photo :
Stéphanie Kretzschmer.



Les membres du Clou — Monique Gosselin, Caroline Lavoie, Sylvain Scott et Benoît Vermeulen — sont issus de l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx. Fondée à l'automne 1989, la compagnie répondait au besoin de créer des spectacles originaux pour les adolescents, en tenant compte du chemin parcouru par les compagnies antérieures. C'est pourquoi, dès leur premier spectacle : *Tu peux toujours danser*, ils ont été chercher l'appui d'artistes comme Louis-Dominique Lavigne et Claude Poissant, ferrés dans le théâtre pour adolescents, afin de se doter de solides outils. À cet égard, le Petit à Petit a été le parrain du Clou, qui cherche à renouveler (ou à relever) le théâtre pour les adolescents en soulignant l'importance du rêve et de la vie dans la création. Le point de départ d'une production n'est jamais une thématique, mais un sentiment à explorer, comme l'amour au temps du sida. *Jusqu'aux os !*, un texte d'Alain Fournier mis en scène par Benoît Vermeulen, exploitait le concept de l'éparpillement, et le spectacle en préparation, signé Louise Bombardier, porte sur l'importance de l'art dans la vie. Évoquer le théâtre pour adolescents nous oblige à soulever la question de la réception chez ces spectateurs qui sont de passage entre l'enfance et l'âge adulte. Faut-il s'y prendre différemment ?

Les contraintes face à un public d'adolescents sont plutôt difficiles, explique Sylvain Scott : ces jeunes sont généralement assez réfractaires au théâtre. Nous privilégions donc une approche artistique moins conventionnelle : la narration est non linéaire, la forme est plus éclatée, nous explorons le non-jeu et nous

avons recours à des médiums — la peinture en direct, la vidéo, la musique — auxquels les adolescents peuvent s'accrocher. Bien sûr, ces moyens doivent servir le propos, et non pas constituer de simples gadgets. Le plus souvent, les adolescents voient un spectacle à l'école, entre deux cours ; ils n'ont pas toujours la chance de nous rencontrer avant ou après la représentation. Ils réagissent donc pendant la pièce. Par ailleurs, même si nous devons limiter nos spectacles à une période très serrée, cette contrainte n'est pas une restriction. Cela nous oblige à aller droit à l'essentiel.

Avec le temps, le Clou a compris l'importance de préparer les spectateurs au théâtre. Ainsi, un dossier pédagogique est envoyé à l'avance aux professeurs, dans le but de susciter des discussions avec les élèves. Dans le meilleur des cas, les artistes vont rencontrer les élèves avant les représentations. Comme les sujets abordés sont souvent délicats, la discussion démarre assez lentement, mais elle permet aux jeunes de s'ouvrir, d'exprimer leur opinion et de poser des questions.

La fondation du Théâtre Bluff par des autodidactes, Pierre-Yves Bernard, l'auteur principal, Sarto Gendron et François Hurtubise, remonte à 1990. La compagnie est située à Laval, ce qui lui permet d'avoir des appuis financiers locaux et d'entretenir des liens avec cette communauté suburbaine, où elle rêve d'organiser un festival de théâtre étudiant avec les écoles lavalloises, afin d'encourager les jeunes à la pratique. Mais Pierre-Yves Bernard ne se sent pas isolé en banlieue, car plusieurs des activités de Bluff se déroulent à Montréal. Le Théâtre Bluff, comme le Clou, est né dans une période de doute et de précarité. De plus, les anciennes compagnies ont beaucoup exploré le théâtre jeunes publics, à travers les notions de modernité et d'interdisciplinarité, et l'héritage laissé par ces compagnies crée une certaine dépendance, ce qui ne va pas sans heurt. Le théâtre didactique, qui a longtemps prévalu dans le secteur du théâtre jeunes publics, a créé des habitudes chez les directeurs d'écoles, qui s'attendent toujours à ce qu'il y ait un message. « Nous sommes forcés de freiner notre idéal de liberté artistique pour être mieux diffusés. Dans ce sens, nous croyons qu'il y a une rééducation à faire, pour ouvrir les horizons de nos principaux

*Les Mercenaires du
Théâtre Bluff.*



acheteurs. » Comme le Clou, Bluff envoie aux écoles des dossiers pédagogiques pour préparer les élèves. Mais, affirme Pierre-Yves Bernard, « la démarche est encore trop intellectuelle, trop cartésienne. Il manque la dimension émotive ou intuitive sans laquelle il est difficile de comprendre l'art. De plus, nous avons encore trop souvent l'impression, quand nous jouons dans les écoles, d'être un répit pour les professeurs, qui vont prendre une pause pendant que leurs élèves assistent à nos spectacles. »

Après trois spectacles — *le Rock du grand méchant loup*, *Chronique des années de feu et les Mercenaires* —, Pierre-Yves Bernard considère que la compagnie arrive au terme d'une première période particulièrement périlleuse, aux nombreux tâtonnements, où les conditions de représentation ont souvent été douteuses (par exemple, on a déjà fait un exercice de feu pendant le spectacle) et où il a fallu faire des compromis sur le plan artistique. La volonté des créateurs d'inscrire le travail théâtral dans la modernité demeure, tout comme leur désir de refléter les années quatre-vingt-dix en portant un regard toujours novateur sur une société en constante mutation.

Outre notre premier souci de demeurer en vie, nous voulons avant tout relever la qualité de nos productions, en explorant de nouveaux modes narratifs, en cherchant un meilleur équilibre entre la forme de nos spectacles et leur contenu. Nous voulons continuer à nous adresser aux adolescents, en leur dégageant des voies d'émancipation, en déclenchant chez eux le questionnement. Nous ne pouvons pas leur donner de réponses définitives ; mais il est possible d'offrir aux adolescents des façons de les trouver. Nous voulons aussi assurer une continuité entre le théâtre qui s'adresse aux enfants et le théâtre dit « pour adultes », et démontrer aussi aux gouvernements l'importance d'assurer un continuum entre les anciennes compagnies et celles de la relève.

Les années quatre-vingt-dix ont permis à moins de compagnies de théâtre jeunes publics de voir le jour que les décennies précédentes, étant donné l'instabilité financière qui prévaut dans le milieu théâtral en général. Mais puisque beaucoup de compagnies de vingt ans continuent de pratiquer leur métier de façon soutenue, le besoin d'une relève dans le domaine ne semble pas criant. La relève qui se pointe à l'horizon ajoute toutefois d'intéressantes ramifications à une arborescence foisonnante. ♦