

S'immiscer dans l'intimité des enfants

Portrait des plus anciennes compagnies de théâtre jeunes publics à Montréal

Philip Wickham

Numéro 76, 1995

Théâtre jeunes publics

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27931ac>

[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). S'immiscer dans l'intimité des enfants : portrait des plus anciennes compagnies de théâtre jeunes publics à Montréal. *Jeu*, (76), 37-50.

S'immiscer dans l'intimité des enfants

Portrait des plus anciennes compagnies de théâtre jeunes publics à Montréal¹

Si les enfants étaient considérés comme de vraies personnes, on devrait admettre qu'ils ont autant de droits que les adultes à avoir leur théâtre.

Antoine Vitez²

Dans la région métropolitaine, il existe aujourd'hui plus d'une vingtaine de compagnies de théâtre qui, par la facture de leurs spectacles, s'adressent ou se sont adressées par le passé aux jeunes publics et, plus largement, aux enfants âgés entre 7 et 77 ans, selon l'expression populaire. Constituant un des noyaux durs de la communauté théâtrale québécoise, une dizaine d'entre elles ont été fondées au cours d'un lustre particulièrement fécond, soit entre 1971 et 1976 ; les vingtièmes anniversaires sont dans l'air du temps. Ces compagnies ont gonflé la vague du jeune théâtre (compris alors comme le théâtre pratiqué par des jeunes) qui a déferlé sur le Québec au cours des années soixante-dix, au moment où une nouvelle génération d'acteurs sortait des écoles et que des techniques inédites manifestaient leur influence grandissante. La survie de ces compagnies de théâtre jeunes publics est redevable à des artistes dont la démarche a été marquée par la persévérance et la durée.

La passion passe par les individus

Gervais Gaudreault, qui a jadis travaillé au sein des Enfants du Paradis auprès de Gilles Maheu, et Suzanne Lebeau, qui a aussi étudié le mime, ouvraient le bal du Carrousel en 1975, avec l'intention d'instaurer une nouvelle relation entre les acteurs et les jeunes publics, fondée sur la participation active des enfants. Presque simul-

On est pas des enfants d'école, Théâtre de la Marmaille (les Deux Mondes), 1978. Sur la photo : Francine Mercille et Daniel Meilleur. Photo : Paul-Émile Rioux.

1. Ce texte est le premier volet d'une série de deux articles qui se penchent sur les compagnies jeunes publics installées à Montréal et dans les alentours. Pour préparer ce texte, une recherche et des entretiens ont été menés auprès de neuf compagnies : l'Arrière Scène, l'Avant-Pays, le Carrousel, les Deux Mondes, le Théâtre de Carton, le Théâtre de l'Œil, le Théâtre de Quartier, le Théâtre la Grosse Valise et le Théâtre Sans Fil. Un deuxième article, qui paraîtra dans *Jeu 77*, portera sur les compagnies fondées après 1976 et sur celles de la relève.
2. Citation tirée du programme du Carrousel pour sa saison 1995-1996.

tanément, d'autres gens de théâtre, avec un pareil souci de privilégier le point de vue des enfants dans la création, émergeaient du Département d'art dramatique de l'UQAM : Daniel Meilleur, cofondateur des Deux Mondes (l'ex-Marmaille) avec France Mercille et Monique Rioux, dirige aujourd'hui cette compagnie qui n'a jamais craint d'aborder des thématiques réputées difficiles, même si elle s'adresse à des enfants ; Michel Fréchette a cofondé et dirige actuellement l'Avant-Pays, qui privilégie depuis toujours la recherche de formes nouvelles à partir de la marionnette ; en 1971, André Viens et les membres du Théâtre Sans Fil faisaient leurs premières expériences avec des marionnettes

géantes, non sans avoir subi l'influence du Bread & Puppet Theatre établi en Nouvelle-Angleterre. Le Théâtre de Quartier, lui, était lancé par des finissants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, avec l'ambition de refléter ce qui se passait dans la vie de quartier et d'informer le milieu populaire sur des matières sociales. Serge Marois, cet artiste multidisciplinaire qui mène la galère de l'Arrière Scène depuis sa création dans la région de Belœil en 1973, s'affairait auparavant au sein du Théâtre de l'Arabesque, une compagnie qui, tout en explorant un théâtre gestuel destiné aux adultes, s'intéressait aux jeunes publics par le biais de la poésie et de l'imaginaire.

Certaines de ces compagnies avaient donc une orientation résolument sociale ; *Un jeu d'enfants*, une création collective du Théâtre de Quartier, profitait des circonstances de l'Année internationale de l'enfant, en 1979, pour parler des droits des enfants dans la société. Le Théâtre de Carton — qui a vu le jour en 1972³ — abordait la sexualité dans *Les enfants n'ont pas de sexe ?*, une production qui a été jouée plus de mille fois. Le Théâtre de la Marmaille a monté deux textes de Marie-Francine Hébert, basés sur des études sociologiques auprès des enfants issus de milieux favorisés et défavorisés. D'autres axaient leur travail sur une



Un jeu d'enfants, Théâtre de Quartier, 1978. Sur la photo : Jean-Guy Leduc, Lise Gionet et Gilbert Dupuis. Photo : Daniel Danis.

Les enfants n'ont pas de sexe ?, Théâtre de Carton, 1979.



3. Pour des raisons que nous n'étayerons pas ici, le Théâtre de Carton a dû cesser ses activités en février 1995, faute de soutien financier de la part du CALQ, notamment.

Je suis un ours !, l'Arrière Scène, 1982. Sur la photo : Marcel Lebœuf. Photo : André Cornellier.



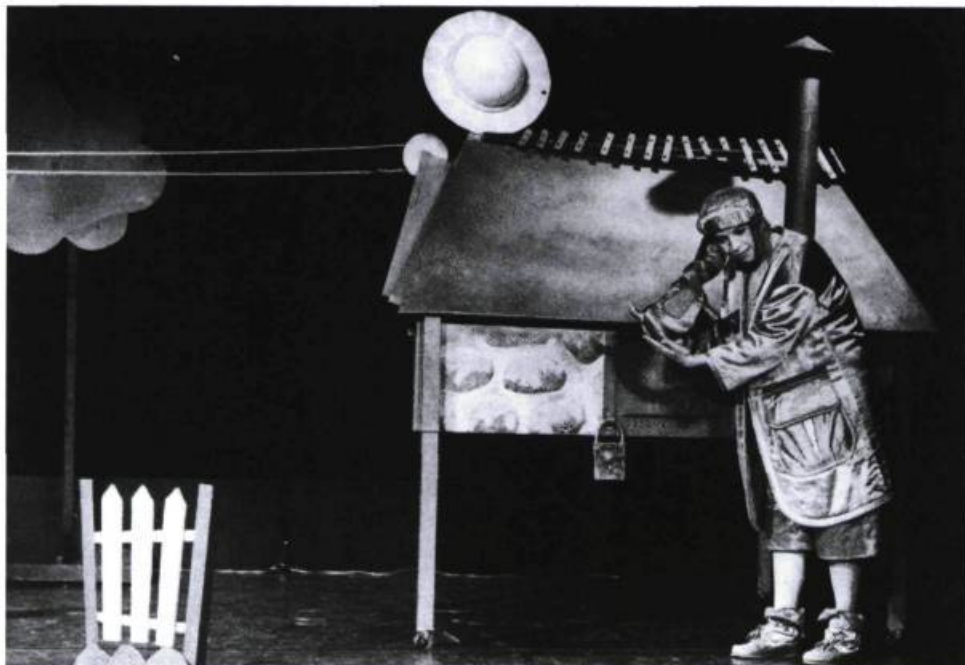
exploration plus formelle : le Théâtre Sans Fil adaptait à la scène la célèbre légende du *Hobbit* de Tolkien, avec une technique inspirée du bunraku japonais où les manipulateurs restent à vue, technique que l'on a également explorée à l'Avant-Pays ; *Je suis un ours !*, de l'Arrière Scène, a attendri le cœur des enfants pendant six saisons consécutives avec un personnage d'ours vêtu d'une salopette et portant une casquette de travailleur.

Le Hobbit, Théâtre Sans Fil, 1979.

Toucher les adultes autant que les enfants
À partir d'approches différentes, ces compagnies, dont les membres commençaient justement à être parents, entretenaient toutes un espoir fondamental pour les enfants, les considérant comme porteurs de changement et garants de l'avenir. L'idéal social et politique, foncièrement démocratique, consistait à rejoindre le plus grand nombre de personnes possible en créant des spectacles accessibles. Comme le suggèrent les noms du Théâtre de Carton ou de la Grosse Valise, ces spectacles devaient être faciles à monter et à démonter, transportables, voués qu'ils étaient au déménagement. C'est ainsi qu'en jouant amplement dans les écoles, utilisant parfois le matériel qui y était disponible — des matelas de gymnastique —,



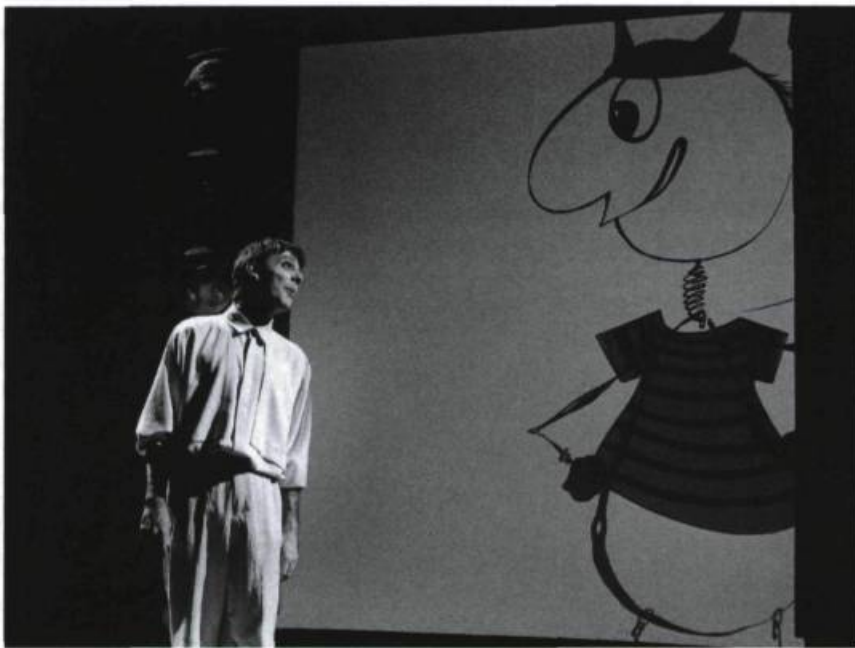
ces compagnies ont créé des liens étroits avec le milieu de l'éducation, à un point tel que des spectacles sont directement issus d'ateliers organisés avec des enfants dans un cadre scolaire. Mais il ne fallait pas seulement rejoindre les enfants ou les adolescents ; il fallait aussi les toucher, et toucher les adultes qui les emmenaient au théâtre, eux qui étaient dans un sens purement économique les acheteurs de spectacles. C'est pourquoi les compagnies ont toujours soutenu que le théâtre jeunes publics ne devait pas se limiter aux seuls intérêts des enfants.



Le Carrousel d'hier à aujourd'hui : *Une lune entre deux maisons* (1982, reprise de la création de 1979) et *Contes d'enfants réels* (1993).
Photos : Michel Fournier et André P. Therrien.

La perspective de ces compagnies a d'abord été de considérer l'enfance sous un angle nouveau, en s'éloignant de l'infantilisme que l'on avait longtemps adopté jusque-là. « Les enfants ne vivent pas à l'abri de la vraie vie, affirme Gervais Gaudreault. Ils ont autant la capacité de comprendre que les adultes. Pourquoi faudrait-il les surprotéger ? » Le théâtre devait donc dépasser le simple divertissement des clowns ou des dompteurs de puces savantes pour toucher au cœur les enfants et les jeunes. Dans cette optique, il ne fallait plus craindre de les remuer, de les bouleverser, tout en leur offrant des formes d'art inhabituelles, achevées, afin de stimuler leur imagination et leur fantaisie. On voulait aussi les amener à réfléchir, à prendre conscience des réalités du monde où existent l'injustice, la solitude, la pauvreté, la faim, la peur, tout en abordant ces sujets par une forme de transposition théâtrale. Le souci d'exploration et de recherche a largement contribué à alimenter et à enrichir la création dans le domaine du théâtre jeunes publics. On s'est naturellement tourné du côté de l'écriture, dans le but de jeter les fondements d'une nouvelle dramaturgie, jusqu'alors presque inexistante en ce qui concernait les jeunes publics. Pendant un temps, beaucoup de pièces ont été écrites en collectif comme le voulait la tendance, mais des

auteurs sont rapidement devenus prolifiques, notamment Louis-Dominique Lavigne, Suzanne Lebeau et Marie-Francine Hébert. La marionnette, avec le Théâtre Sans Fil, le Théâtre de l'Œil et l'Avant-Pays, a connu un essor remarquable, au point d'être considérée aujourd'hui comme une richesse québécoise. Le masque a aussi trouvé un terrain propice avec la Grosse Valise ; certains des spectacles de cette compagnie étaient d'autant plus accessibles qu'ils étaient sans parole et exploitaient le langage corporel. *L'Âge de Pierre* aussi, du Théâtre de la Marmaille (1979), ne faisait presque aucun usage de la parole ; la pierre angulaire du travail de création reposait sur la musique du compositeur Michel Robidoux.



À travers une profusion de formes nouvelles, les gouvernements ont soutenu le travail des compagnies, même si, au début de leur existence, les artistes n'étaient pas payés pour leur travail. La Maison Théâtre, malgré son lieu réputé ingrat, est devenue le point de chute des spectacles jeunes publics à Montréal, et des réseaux de diffusion se sont peu à peu constitués pour permettre aux spectacles de tourner à travers la province. La coutume a bientôt voulu qu'un spectacle jeunes publics soit joué au moins une centaine de fois lorsqu'il connaissait un certain succès, beaucoup plus souvent, donc, que la

plupart des spectacles produits par les théâtres institutionnels. Avec le temps, certaines compagnies sont devenues des ambassadrices de la culture québécoise, en raison de leurs fréquentes participations à des festivals internationaux. Le Théâtre de l'Œil a collaboré, avec des séquences de marionnettes, à la création de *la Force du soleil*, un film coproduit par IMAX et FUJITSU et projeté aux expositions universelles d'Osaka et de Séville. *Le Hobbit* du Théâtre Sans Fil a été joué à guichets fermés au Olympic Arts Festival de Los Angeles pendant les Jeux d'été de 1984. *Une lune entre deux maisons* de Suzanne Lebeau a été traduite en cinq langues : le catalan, l'espagnol, le portugais, l'anglais et le néerlandais. Et, même si cette pièce n'est pas considérée à proprement parler comme du théâtre jeunes publics, *l'Histoire de l'oiseau* de Michel Marc Bouchard, produite par les Deux Mondes, a également connu maintes traductions et tournées mondiales. Pendant ce temps, d'autres compagnies telles que l'Arrière Scène ont continué à pratiquer un théâtre pour enfants qui se veut intelligent et réfléchi, *flyé* même, tout en restant actives en région, en offrant des ateliers

aux jeunes et en invitant d'autres compagnies à visiter Belœil. Le théâtre jeunes publics, qui avait choisi la marginalité dans la marginalité, a peu à peu acquis ses lettres de noblesse et la reconnaissance des pairs. Tous sont d'accord pour admettre aujourd'hui qu'un énorme progrès a été accompli, même si on place encore le théâtre jeunes publics dans une classe à part. Mais, peut-on se demander, au milieu d'une conjoncture qui n'a rendu la vie facile à personne dans le milieu des arts : qu'est-ce qui a pu permettre à ces compagnies de résister à l'usure du temps ?



L'expérience du temps conduit à la maturité

À force de manipuler une matière, on finit par la maîtriser. Avec le temps et au travers des embûches, les compagnies jeunes publics ont gagné de l'expérience et de la maturité. À cause de conditions qui ont exigé des régimes parfois austères, elles ont dû faire preuve de beaucoup d'imagination dans la gestion de leurs affaires, en assurant parallèlement une direction artistique toujours forte. Il a fallu constamment entretenir une passion pour l'enfance et la jeunesse et, comme le dit si bien Gervais Gaudreault, « garder des convictions profondes pour le théâtre et l'art ». En écho, André Laliberté du Théâtre de l'Œil soutient que « même si la part du politique ne semble pas aussi importante dans la démarche artistique des compagnies jeunes publics aujourd'hui, on se soucie toujours autant de ce que ce théâtre peut dire et véhiculer ». Personne n'a accepté la position de sous-théâtre dans laquelle on plaçait trop souvent le théâtre jeunes publics. Les artistes ont continué à revendiquer que le métier qu'ils pratiquent sur une base professionnelle est une forme de théâtre à part entière. De plus, les compagnies ne sont pas restées à un point fixe, dans la ligne pure et dure de leurs convictions premières. Après avoir exploré à fond le fonctionnement en collectifs, même si elles ont gardé la convivialité des débuts où tout le monde touche un peu à tout, elles ont évolué vers une structure artistique où les intervenants se sont spécialisés, en tant qu'auteurs, metteurs en scène, acteurs, compositeurs, scénographes, manipulateurs, animateurs, etc. À force de s'ouvrir aux techniques de la scène, les spectacles se sont complexifiés, alimentés par la recherche et l'exploration. De plus, les compagnies, se démarquant les unes des autres, ont trouvé une spécificité qui leur a permis d'acquérir une signature, un style propre. « Afin de continuer à évoluer, dit Michel Fréchette, nous avons toujours cherché de nouveaux processus de travail, en faisant éclater les règles du spectacle, en proposant des structures dramatiques différentes, non linéaires, en provoquant l'entrechoquement des idées en cours

Des masques et vous
(1987) et *l'Ombre jaune*
(1992), Théâtre de la
Grosse Valise. Photos :
Pierre Crépo.

d'exploration parmi les concepteurs. Il a été de plus en plus important pour nous de travailler sur la théâtralité de nos spectacles. » De ce fait, comme le genre n'héritait d'aucun répertoire, le théâtre jeunes publics est demeuré une forme essentiellement axée sur la création.

Les catégories sont toujours dangereuses. Dire que le type de théâtre dont il est question ici ne s'adresse qu'aux enfants ou aux adolescents est limitatif. Et pourtant, les artistes du théâtre jeunes publics reconnaissent que l'approche vis-à-vis d'un public de 3 à 5 ans, de 9 à 12 ans ou de 13 à 16 ans par rapport à un public constitué seulement d'adultes n'est pas la même. Onil Melançon, du Théâtre la Grosse Valise, déclare que la compagnie dont il est le directeur « ne fait pas du théâtre à mandat, où l'on s'adresserait à une seule clientèle » : « Nous voulons bien sûr rejoindre le plus grand nombre de spectateurs. Mais, au départ, ce n'est jamais le public qui motive notre travail. C'est plus souvent un sujet ou une thématique, une exploration particulière, et c'est seulement au cours du processus de création que l'on finit par définir plus précisément à qui pourrait s'adresser tel ou tel spectacle. » Comme le jeu masqué exploite en général une imagerie plus colorée, qu'il requiert du rythme, une habileté des acteurs qui impressionne les jeunes, qu'on utilise parallèlement la chanson et la danse, ce genre demeure accessible, même si cela nécessite quelques adaptations lorsqu'on présente, par exemple, *l'Ombre jaune* d'après Bob Morane d'Henri Verne devant des élèves du primaire ou du secondaire. Sans mentionner la contrainte de la durée d'un spectacle qui, surtout dans le cas des plus jeunes, ne peut pas dépasser une heure. « Il s'agit de pratiquer notre métier en faisant le moins de concessions possible à des contraintes qui ne sont pas d'ordre artistique », ajoute Onil Melançon.





Les Petits Orteils,
Théâtre de Quartier,
1991. Sur la photo :
Dominic Lavallée et
Jean-Guy Leduc.
Photo : Yves Renaud.

Au Théâtre de Quartier, Louis-Dominique Lavigne a écrit *les Petits Orteils* pour la petite enfance (trois à cinq ans). Jean-Guy Leduc, qui est un des membres fondateurs de la compagnie, estime que la psychologie des enfants n'est pas la même que celle des adultes :

Leur pensée est syncrétique plutôt que synthétique, c'est-à-dire qu'ils perçoivent un seul objet à la fois, et non les choses les unes par rapport aux autres. Pour eux, le temps scénique est réel ; s'ils voient un comédien pleurer, c'est que le personnage pleure véritablement. La réception du spectacle est donc très différente. Roger Deldime a fait des études très précises sur le rapport scène-salle dans ce type de théâtre. À partir de la quatrième rangée, par exemple, les enfants sont beaucoup moins attentifs. Il y a aussi une grande importance à accorder à la façon d'accueillir les enfants dans une salle, parce qu'ils ont peur du noir et qu'ils sont très réceptifs à la surprise.

Théo, l'Arrière Scène,
1992. Sur la photo :
Sylvie Germain et
André-Jean Therrien.
Photo : Jean-Guy
Thibodeau.

Pour sa part, Serge Marois croit que c'est d'abord une question de sensibilité :

Aujourd'hui, peu importe l'âge, la frontière est bien plus floue entre les enfants et les adultes, puisque les jeunes évoluent beaucoup plus rapidement qu'auparavant. Par principe, je me suis toujours interdit d'aborder le théâtre avec une approche désespérante, d'écrire par exemple du Brad Fraser pour enfants. Nous voulons au contraire leur donner un message d'espoir pour leur permettre d'entrer dans le monde.





François Camirand dans
l'Umiak, Théâtre de la
Marmaille (1982).
Photo : Paul-Émile
Rioux.

Aux débuts de la Marmaille, confie Monique Rioux, une des animatrices du groupe, nous voulions établir les fondements d'une nouvelle écriture basée sur une méthode très particulière où, pendant des ateliers, nous travaillions directement avec les personnes concernées par notre recherche. Par exemple, un acteur était jumelé à un enfant ; par des jeux d'association, l'enfant choisissait le personnage qu'il voulait voir et l'acteur l'interprétait. Dans *On n'est pas des enfants d'école*, écrit en collaboration avec l'auteur et pédagogue Gilles Gauthier, nous nous étions inspirés de la réflexion des parents et des professeurs d'une école alternative. Un certain tournant a été marqué au moment où nous nous sommes rendus dans une communauté d'Inuit et que nous avons suscité la collaboration d'une autre culture. À partir d'échanges multiples, nous avons créé un spectacle basé sur la mythologie des gens du Grand Nord québécois qui s'est appelé *l'Umiak*. Plus tard, nous avons exploré les conditions de vie des enfants du Honduras pour préparer le spectacle *Parasols*. Depuis, nos créations ont une dimension interculturelle et internationale qui puise dans la notion de différence :

Pour nourrir l'ambiguïté autour de la question de l'âge, le Théâtre de Carton avait présenté *Morgane* de Michelle Allen, inspiré de la légende arthurienne, comme un spectacle qui s'adresse « aux adultes à partir de 14 ans ou aux ados de quarante ans ».

Des méthodes en constante transformation

La connotation de « théâtre pour les jeunes » a fini par entacher le Théâtre de la Marmaille à un point tel que ses membres ont décidé, en 1993, de changer le nom de la compagnie pour les Deux Mondes, une appellation qui correspond davantage à son orientation et à ses préoccupations actuelles, et qui annonce un nouveau cycle marqué par la volonté de rejoindre à la fois le public adulte et le jeune public. Le Théâtre de la Marmaille a longtemps figuré comme chef de file du théâtre pour enfants, à cause de l'important travail de recherche qui s'effectue avant la création de ses spectacles, lequel s'échelonne parfois, comme dans le cas de *l'Histoire de l'oie*, sur presque cinq ans, ponctués par de nombreux ateliers et consultations.



Monique Rioux, France
Mercille et Daniel
Meilleur dans *Pleurer
pour rire*, Théâtre de la
Marmaille (les Deux
Mondes), 1980. Photo :
Paul-Émile Rioux.

entre les jeunes et les vieux, entre les hommes et les femmes, entre les démunis et les favorisés, entre l'ancien monde et le nouveau, entre le Nord et le Sud, d'où le nom des Deux Mondes. Même si certains de nos spectacles ont connu de grands succès, nous demeurons à la base une compagnie de recherche théâtrale.

Une position qui n'a pas toujours été facile à défendre auprès des bailleurs de fonds qui attendent des compagnies qu'elles présentent régulièrement des spectacles. En réalité, au sein des compagnies jeunes publics, plusieurs productions se chevauchent souvent : pendant qu'on prépare une nouvelle production, les précédentes, si elles ont remporté du succès, continuent à tourner.

Pour assurer la stabilité et travailler dans la continuité, il a été important que les compagnies jeunes publics se créent un noyau de collaborateurs constants. À l'Arrière Scène, par exemple, une complicité d'une vingtaine d'années s'est installée entre Serge Marois, le peintre Paul Livernois, le dessinateur de costumes Georges Lévesque et les compositeurs André Fecteau et Yves Daoust. Cependant, ces derniers temps, afin de raviver leur travail, les compagnies ont ouvert leurs portes à de nouvelles collaborations.

Au Théâtre de l'Œil, raconte André Laliberté, nous avons la volonté de renouveler la dramaturgie pour la marionnette. Nous avons souvent fait appel à des auteurs, comme Michel Tremblay, Réjane Charpentier, Cécile Gagnon et, plus récemment, Michelle Allen, pour qui c'était la première fois. Cela exige un encadrement plus serré, mais nous ne leur faisons jamais de commande ; nous demandons d'abord aux auteurs d'écrire tout ce qu'ils veulent (ou presque) et, par la suite, nous ajustons notre tir en fonction des exigences particulières de la marionnette.

L'École des bouffons (1981) et *Comment la terre s'est mise à tourner* (1994), Théâtre de l'Avant-Pays. Photos : Yves Dubé et Michel Cusson.



Être marionnettiste, c'est moins une technique qu'un état d'esprit. Par exemple, j'ai toujours considéré que Martine Beaulne, qui fait sa première mise en scène pour la marionnette en 1995-1996, avec la complicité du scénographe Richard Lacroix dans *Zoé perd son temps* de Michelle Allen, était fondamentalement une marionnettiste.



Normand Chaurette, qui prépare actuellement *Petit Navire*, est le premier auteur en résidence au Carrousel. « On ne lui a pas demandé d'écrire un texte à partir de contraintes de durée, d'un nombre d'acteurs ou d'une thématique, explique Gervais Gaudreault. Nous souhaitons qu'il garde son souffle d'auteur. On reconnaît dans ce texte le style particulier de Chaurette, qui découle d'un travail musical sur la langue, mais avec une sensibilité propre à l'enfance. »

À l'Avant-Pays aussi, on cherche toujours à enrichir l'écriture pour la marionnette, à partir des différentes interactions entre les marionnettes et les acteurs-manipulateurs qui les animent.

Nous aimons jouer avec les sources de la parole, dit Michel Fréchette, questionner les relations entre les marionnettes et le public, entre les manipulateurs et les marionnettes. Que la marionnette parle par l'entremise d'un acteur qui est visible ou invisible, ou par une source extérieure sur une bande sonore, qu'elles se parlent entre elles, directement aux manipulateurs des autres marionnettes ou au public, il importe de créer un réseau de dialogues multiples et complexes où c'est la communication comme telle qui est en cause. De plus, les marionnettes peuvent non seulement parler, mais émettre des sons et des onomatopées, ou chanter. La scénographie, par ailleurs, doit être intrigante et provoquer des mutations afin de changer la structure traditionnelle des spectacles. Cela a pour effet d'émerveiller les enfants, de leur donner une perspective artistique qui soit différente de celle qu'offre la télévision qui, habituellement, est facile et simpliste.



Le Théâtre Sans Fil se spécialise, lui, dans l'utilisation de différentes technologies et d'effets spéciaux, comme la lumière noire, les lasers, la pyrotechnie et la glace sèche, dans le but d'élaborer des spectacles qui font éclater la fantaisie et l'imaginaire des enfants.

Si les compagnies de théâtre jeunes publics ont beaucoup joué dans les écoles au début de leur carrière, dans une proportion de trois quarts de leurs spectacles, aujourd'hui, le rapport s'est plutôt renversé. Ce changement s'explique par le fait que les spectacles exigent des techniques de plus en plus raffinées que seules les salles bien équipées peuvent leur offrir. C'est d'ailleurs pour cette raison que le milieu exige que la Maison Théâtre soit dotée d'une salle convenable qui réponde à ses nouveaux



Théâtre de l'Œil : *Cœur à cœur* (1986) et *Qui a peur de Loulou ?* (1993).
Photos : Léon Gniwesch et André Laliberté.

Bien sûr, commente Gervais Gaudreault, les tournées internationales sont un leurre, tout comme les spectacles à prétention mondiale. Mais la diffusion n'est pas une fin en soi. Le Carrousel n'est pas une maison de production, mais une compagnie de création, et notre travail, même s'il peut être influencé par la rencontre d'autres cultures en provoquant l'ouverture et le dépaysement, conserve une spécificité qui se rattache à notre territoire. C'est, en fin de compte, l'imaginaire québécois qui en est la source.

À propos de danger, le didactisme a aussi de tout temps été un piège, et on a longtemps associé le théâtre jeunes publics à une activité pédagogique. « Lorsque nous regardons rétrospectivement les spectacles que nous avons créés autour de 1980,

besoins. En même temps, les compagnies, si elles veulent continuer à jouer aussi souvent qu'elles l'ont fait, notamment en tournant à travers la province et, lorsque la fortune le permet, autour du monde, ont avantage à limiter la dimension de leurs spectacles. Cet aspect, basement matériel pourrait-on croire, correspond à la spécificité du théâtre qui s'adresse aux jeunes publics. Fondamentalement, comme le dit Jean-Guy Leduc, « il demeure un théâtre de la subtilité, qui s'immerse dans l'intimité des enfants et qui travaille dans la douceur, dans la ténuité » : « Ce que nous aimerions développer, idéalement, ce sont des spectacles tout terrain qui pourraient se déplacer n'importe où. » Ce qui rejoint les ambitions que les créateurs du Théâtre de Carton ont toujours défendues, et que toutes les compagnies de théâtre jeunes publics partagent : « Aller chercher le public là où il se trouve. »

N'est-il pas dangereux toutefois de parcourir le monde à la recherche d'un public toujours plus large ? N'a-t-on pas peur de perdre de vue le public de chez soi ?

explique Monique Rioux, nous leur trouvons un côté didactique un peu fatigant. Aujourd'hui, grâce à de nombreuses collaborations, nous continuons à suivre une ligne directrice dans notre démarche ; mais comme nos recherches sont longues et qu'elles subissent des influences si différentes, elles conduisent nécessairement à une forme de théâtre plus transposée. »

La lassitude, l'essoufflement ne s'est pas installé au sein des compagnies jeunes publics, qui ont tout fait pour que le travail ne stagne pas, pour explorer de nouvelles voies de création, pour s'ouvrir au milieu en multipliant les collaborations, afin de garder un contact toujours étroit avec le public auquel elles s'adressent. Il n'a jamais existé de recette : l'impulsion créatrice naît du questionnement perpétuel. ♦

*Jeux de rêves, Théâtre
Sans Fil, 1993. Photo :
Luc Beaulieu.*

