

Les Gros Becs en plein essor à Québec Entretien avec Louise Allaire

Christine Borello

Number 76, 1995

Théâtre jeunes publics

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27928ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Borello, C. (1995). Les Gros Becs en plein essor à Québec : entretien avec Louise Allaire. *Jeu*, (76), 20–28.

Les Gros Becs en plein essor à Québec

Entretien avec Louise Allaire

Louise Allaire est directrice générale et artistique des Gros Becs depuis janvier 1994.

Expliquez-nous dans quelles circonstances les Gros Becs ont été fondés en 1987.

Louise Allaire — C'était deux ans après la création de la Maison Théâtre et après celle du Périscope, qui portait alors le nom d'Implanthéâtre. Cela s'inscrivait dans un même mouvement, qui traduisait un besoin de se regrouper pour favoriser la diffusion. Les Gros Becs ont été créés par trois compagnies de Québec — les Confettis, l'Aubergine et le Gros Mécano —, implantées dans la ville depuis environ dix ans. Elles se sont regroupées et se sont donné un organisme de diffusion pour présenter leurs spectacles en ville. À l'époque, le Gros Mécano et les Marionnettes du Grand Théâtre diffusaient en salle pour le public scolaire et familial, tandis que l'Aubergine et les Confettis travaillaient surtout en tournée dans les écoles. Diane Lavoie, qui avait travaillé aux Confettis et connaissait bien les compagnies, a été la première directrice des Gros Becs, celle qui a concrétisé ce désir d'organiser la diffusion. Ce n'était pas évident, pour des compagnies concurrentes, de définir le terrain d'entente. Il y a eu toute une période d'ajustement pendant les quatre premières années pour préciser le mandat de diffusion des Gros Becs, déterminer les avantages d'un regroupement pour chacune des compagnies, répartir les tâches, etc. Il a fallu faire preuve de maturité. Les quatre premières années, les Gros Becs organisaient uniquement la saison pour le grand public, c'est-à-dire qu'ils ne s'occupaient que des représentations du dimanche, ce qui faisait entre 10 et 16 matinées pour chacun des 7 à 8 spectacles proposés. Puis, en 1991, les Gros Becs ont également reçu le mandat de développer le marché scolaire, ce qui s'est fait au départ en concertation avec le Gros Mécano. On est alors passé de 16 à 40 représentations. Depuis, en trois ans, on a atteint les soixante représentations, ce qui signifie que l'on est passé de 2 000 à 10 000 spectateurs en sept ans.

Vous-même étiez au Gros Mécano avant de devenir directrice des Gros Becs ?



Louise Allaire. Photo :
Marie Paré.

L. A. — J'ai travaillé six ans au Gros Mécano. Je m'occupais du développement de marché. J'ai vécu la passation du marché scolaire du Gros Mécano aux Gros Becs. Je me souviens d'une assemblée spéciale où l'on avait discuté de cette étape-là, de l'impact de ce changement. Il était évident que, les premières années, le Gros Mécano allait perdre, en nombre de représentations, une partie de sa diffusion à Québec. D'un autre côté, le fait de n'avoir plus à m'occuper du marché local me laissait le temps de me consacrer à la diffusion nationale et hors Québec. Et de fait, au début, la diffusion a diminué localement, mais elle a par ailleurs augmenté en tournée, au Québec et hors Québec. De plus, il y a un rattrapage à l'échelle locale qui est en train de se faire. La première année, le nombre total de représentations des Gros Becs ne dépassait pas beaucoup celui que donnait jusque-là, à lui seul, le Gros Mécano. Mais le nombre de représentations scolaires est passé de 26 à 40, et maintenant à 50. À présent, tout le monde est en train de récolter les fruits de la mise en commun du début. Bien sûr, cela demande aux membres de concentrer leur diffusion locale aux Gros Becs, c'est-à-dire au Périscope ou à la salle Dina-Bélanger à Sillery.

Qu'est-ce qui fait la spécificité des Gros Becs, et à quel public s'adressent-ils exactement ?

L. A. — À la différence de la Maison Théâtre, les Gros Becs ne sont pas un regroupement de compagnies au niveau national mais local. L'objectif est d'aider au développement du théâtre jeunes publics à Québec et dans la région en soutenant les compagnies membres, mais aussi en recevant des compagnies de l'extérieur et en essayant de refléter le plus possible les tendances actuelles de ce théâtre. Nous nous adressons aux enfants de 4 à 14 ans. À 15 ans et plus, les jeunes sont aptes à aller voir du théâtre pour adultes et, de fait, les principaux théâtres de Québec, le Périscope, la Bordée et le Trident, se destinent également aux 3^e, 4^e et 5^e secondaires. Il y a, bien sûr, des compagnies qui travaillent spécifiquement pour les 15 à 18 ans. Mais en ce qui nous concerne, nous n'avons pas assez de ressources pour viser les spectateurs de cet âge. Ce n'est déjà pas facile d'amener les 12, 13 et 14 ans au théâtre !

Comment évalue-t-on l'âge auquel un jeune spectateur s'intéresse à tel ou tel spectacle et comment établit-on des tranches d'âge au sein de ce public ?

L. A. — C'est difficile... Le théâtre jeunes publics se segmente de plus en plus depuis quelques années, et, à la limite, chaque année pourrait constituer un segment. Cela évolue tellement vite, un enfant ! Moi, je préfère dire « accessible à partir de tel âge » plutôt que de limiter, parce qu'un bon spectacle plaît aussi bien aux enfants qu'aux parents. Ce qui est plus difficile, c'est d'intéresser les 10 à 12 ans à des spectacles « à partir de 4 ans »... Pour bien déterminer à partir de quel âge un spectacle est accessible, il faut le voir avec des jeunes. Toutefois, cela dépend des enfants, de leur



Gaspashow, Théâtre de l'Aubergine, 1993.
Photo : Louise Leblanc.

développement personnel et de leurs habitudes de spectateurs. Ceux qui ont déjà vu beaucoup de pièces seront attentifs plus longtemps, même s'ils sont plus petits.

Aujourd'hui, combien de compagnies les Gros Becs regroupent-ils ?

L. A. — Il y a quatre membres corporatifs : les trois compagnies fondatrices et, depuis le printemps 1994, le Théâtre de Sable, anciennement les Marionnettes du Grand Théâtre. Depuis cette année, un conseil d'administration élargi réunit quelques personnes de l'extérieur afin d'approfondir une réflexion sur l'éducation, le financement, la création... Cela nous permet de former différents comités pour en discuter.

Par exemple, où en est la question du lieu de diffusion ?

L. A. — Nous sommes obligés de travailler dans deux salles, parce que nous manquons d'espace. C'est logique, puisque nous sommes passés de 16 à 60 représentations. Et en dix ans, le mandat du PÉRISCOPE a un peu changé. Au début, ce théâtre devait répondre principalement à quatre compagnies résidentes, dont le Gros Mécano faisait d'ailleurs déjà partie. Aujourd'hui, avec les Gros Becs, il y a dix-sept compagnies qui frappent à sa porte, alors on est un peu coincé, on ne peut plus continuer à se développer. Il faut trouver à se loger ailleurs. Évidemment, l'idéal serait de présenter la programmation dans un lieu unique, auquel le public puisse s'identifier ; mais pour l'instant nous devons travailler à deux endroits différents, peut-être même trois l'année prochaine.

Vous rêvez d'un lieu qui vous soit spécifique ?

L. A. — Bien sûr, comme il se doit. Afin de répondre à nos premiers choix artistiques concernant les compagnies de l'extérieur, nous devons avoir une certaine souplesse pour la programmation. Il faut en outre offrir plus de choix de représentations aux écoles : si on présente un spectacle seulement pendant une semaine et que l'école envisage de sortir la semaine suivante, elle choisira une autre activité. C'est la même chose pour le grand public : aujourd'hui, avec les familles éclatées qui se partagent la garde des enfants d'une fin de semaine à l'autre, il faut pouvoir présenter le spectacle au moins deux fins de semaine pour permettre au parent qui s'intéresse au théâtre d'y amener les enfants. Une durée de diffusion trop brève limite également le nombre d'abonnements, parce que certains spectateurs n'oseront pas s'abonner s'il n'y a pas plusieurs dates possibles.

Vous donnez donc des matinées scolaires en semaine (entre 6 et 16 par spectacle) et des représentations grand public le dimanche. Parmi ce public du dimanche, y a-t-il beaucoup d'abonnés ?

L. A. — Il n'en existait plus depuis trois ans. Ces dernières années, la fréquentation du grand public était un peu en chute libre. Je m'étais donné comme défi de remonter cela, et, actuellement, le public répond bien. Cette année, nous avons vendu une soixantaine d'abonnements, ce qui représente 450 billets : seulement en prévente, cela constitue le même nombre de spectateurs que l'année précédente. Tout le reste était du nouveau public. Il faut maintenant passer à deux dimanches pour continuer. On a réussi pour les deux premiers spectacles de la saison, mais cela n'a pas été possible pour les autres spectacles, et au mois de mai on a dû refuser du monde. Eh oui ! Nous, c'est un « problème » de croissance que nous avons... Nous connaissons un développement inverse à celui de la Maison Théâtre, qui a commencé en grand, avec 140 représentations et 8 spectacles par année. Ici, nous avons commencé doucement et, maintenant, nous nous demandons comment poursuivre notre développement.

Comment fonctionnez-vous aux Gros Becs ?

L. A. — Nous sommes deux permanents, et je fais appel régulièrement à des pigistes. J'estime qu'il faut doubler nos activités d'ici quelques années : doubler le nombre de représentations, le nombre de spectateurs... et le nombre de permanents ! Pour le moment, il y a une personne qui s'occupe du service à la clientèle scolaire, mais le secrétariat administratif constitue 70 % de ses tâches. Pour faire du développement de public, il faudrait que quelqu'un s'y consacre à temps plein ; il faudrait également quelqu'un aux communications pour le financement, la promotion, etc. À deux, nous avons atteint le point de saturation ! Nous devons augmenter notre équipe pour continuer à offrir un service de qualité à la clientèle.

Existe-t-il quelques autres compagnies jeunes publics à Québec ?

L. A. — À vrai dire, il en existe peu d'autres. Par exemple, il y a les Marionnettes du Bout du Monde de Louis Bergeron, qui travaille dans le milieu depuis vingt ans et diffuse régulièrement dans les écoles. Il y a aussi les Ateliers Bleu-Majjjiik, qui font du spectacle d'animation et ont une très bonne clientèle dans la région et au-delà. Ils répondent à un besoin des écoles qui travaillent à partir de thèmes ; le théâtre devient alors un moyen d'éducation.

Des compagnies jeunes publics ont-elles tenté de se constituer, ces dernières années, sans parvenir à tenir ?

L. A. — Je n'en connais pas. À Montréal, il y a le Théâtre Bluff et le Théâtre le Clou qui sont des compagnies plus jeunes ; mais ils s'adressent aux 15-17, donc presque à un public adulte... En fait, il y a très peu de relève ; les nouvelles compagnies ne songent pas à travailler spécifiquement pour le jeune public. Le Théâtre de l'Allumette, à Montréal, a décidé de faire une création pour les enfants, mais ses membres sont jeunes, et je ne sais pas s'ils comptent en faire une carrière. Une compagnie jeunes publics pourra-t-elle dire qu'elle a vingt ans, dans vingt ans... ?

Est-ce que la demande est suffisante pour permettre une relève ?

L. A. — Selon moi, il commence à y avoir de la place. Bien sûr, le milieu semble congestionné : les troupes qui sont en place depuis quinze, vingt ou vingt-cinq ans sont très tenaces ; souvent elles font une production par année. L'offre est donc très grande, et je pense que c'est la raison pour laquelle il ne se présente pas de relève. Pourtant, ce serait intéressant d'avoir des propositions de jeunes créateurs.

Est-ce que l'on pourrait envisager que des jeunes, des membres de vos jeunes publics ou des jeunes un peu plus âgés, des élèves de 5^e secondaire par exemple, viennent vous proposer quelque chose, vous montrer ce qu'ils font ?

L. A. — On ne pourrait inscrire ces spectacles dans la programmation régulière, car ils ne seraient pas de même calibre, mais je pense que nous pourrions favoriser un encadrement avec les ressources dont nous disposons. Cela pourrait même faire partie de notre mandat. Dès que nous favorisons le développement du théâtre, de la dramaturgie, nous remplissons notre mandat. Le rôle d'un diffuseur spécialisé est de favoriser l'éducation théâtrale et artistique par toutes sortes de moyens. Cette année, j'ai lancé un projet pilote, une série de rencontres intitulées « De l'autre côté du rideau ». J'y invite des enseignants à assister à des communications présentées par les



Balade pour Fannie et Carcassonne, Théâtre des Confettis, 1995. Photo : Benoît Camirand.

créateurs. L'objectif de ces rencontres est de rapprocher les intervenants scolaires et artistiques, de les mettre en contact. Ce sont des communications d'environ une heure, suivies d'un échange autour d'une collation. Au cours de la dernière saison, quatre rencontres ont déjà eu lieu, et c'était complet chaque fois : Jacinthe Potvin est venue présenter « les Fous de théâtre », un atelier sur les différents métiers de la scène ; Josée Campanale et Gérard Bibeau, du Théâtre de Sable, ont parlé de leur travail avec les marionnettes ; Paul Vachon, du Théâtre de l'Aubergine, nous a entretenu de son travail actuel sur le clown ; et les gens du Gros Mécano ont abordé la question de l'adaptation d'une œuvre romanesque au théâtre.

Avec le Rossignol et l'Empereur de Chine du Théâtre de Sable et les Aventures mirobolantes de Don Quichotte du Gros Mécano, cela fait cette année deux créations aux Gros Becs, construites à partir de grands classiques...

L. A. — Je trouve cela fort intéressant, parce que d'habitude on n'en voit pas au Québec, ou pas beaucoup. C'est une source d'inspiration qui devrait être davantage exploitée par les compagnies. Par ailleurs, nous devrions faire plus souvent appel à certains auteurs... Une dramaturgie jeunes publics commence à se constituer, mais il faut l'encourager et la pousser davantage.

Est-ce qu'il y a beaucoup d'auteurs pour l'enfance et la jeunesse à Québec ?

L. A. — Non, la plupart sont à l'extérieur. Il y a Gérard Bibeau, l'auteur régulier du Théâtre de Sable, qu'il codirige avec Josée Campanale, et Lise Castonguay, qui a écrit quelques textes mais qui ne se définit pas principalement comme une auteure...

André Morency a également signé quelques pièces...

L. A. — Oui, mais il n'a pas réitéré depuis. Il n'y a pas de continuité, seulement des expériences isolées. Ils sont rares ceux qui persévèrent : Jasmine Dubé, Suzanne Lebeau, Louis-Dominique Lavigne... De manière générale, on compte peu d'auteurs jeunes publics. Actuellement, beaucoup de compagnies font appel à des auteurs pour adultes. Peut-être cela amènera-t-il un renouveau...

Récapitulons les différents points du mandat des Gros Becs : encourager la création, favoriser le développement du théâtre jeunes publics dans la région...

L. A. — Et veiller à ce que les conditions de représentations soient optimales. Nous devons participer de près, à mon sens, à l'évolution des spectacles avec les compagnies : il s'agit de suivre les étapes de création — ce qui ne veut pas dire s'ingérer dans leur travail. Un diffuseur, c'est aussi un lien entre le public et l'œuvre. Il faut pouvoir le porter, ce spectacle...

Vous devez pouvoir adhérer à ce qui est véhiculé, partager la politique artistique qui y a présidé ?

L. A. — Oui. Il est important d'aller le plus loin possible avec les compagnies...

Comment cette collaboration avec les compagnies se fait-elle ?

L. A. — Les membres des compagnies sont assez ouverts ; ils discutent d'ailleurs beaucoup entre eux. Quand je travaille avec une compagnie, c'est sous le sceau de la confidentialité : si je discute avec l'une, je n'irai pas colporter ses propos aux autres. Dans ce travail, j'accorde beaucoup d'importance à la dramaturgie, au texte, à la scénarisation : un spectacle où il n'y a pas beaucoup de texte peut présenter une bonne scénarisation. C'est important, surtout pour les enfants ; ils sont très ouverts, alors il est facile de leur présenter n'importe quoi... Je considère qu'il faut leur offrir une œuvre ayant une bonne consistance sur le plan artistique. C'est la meilleure façon d'éduquer un public et de le rendre critique. Bien sûr, tout ne peut pas plaire à tous. Certains spectateurs seront sensibles aux marionnettes, ou au clown, tandis que d'autres ne le seront pas. Mais quelle que soit la forme empruntée, une bonne dramaturgie va toujours faire son effet, et c'est la responsabilité de la compagnie de bien travailler la création... Pour cette raison, il est essentiel de pouvoir dégager les créateurs de la diffusion, de la mise en marché de leur spectacle, afin qu'ils puissent se consacrer entièrement à son élaboration. J'aime bien lire le premier jet d'un texte et suivre son évolution, assister aux répétitions. J'ai une formation de comédienne, donc je suis sensible à toutes ces choses... On peut, devant une répétition, dire que ce n'est pas prêt, mais il faut expliquer pourquoi de manière constructive. Parfois même, un point de vue extérieur amène de l'eau au moulin ; une relation de confiance s'établit avec le diffuseur spécialisé. Au Québec, pour ce qui est du théâtre jeunes publics, il n'y a malheureusement que la Maison Théâtre et nous.

Quel est votre état d'esprit lorsque vous choisissez un spectacle ?

L. A. — Je dois laisser tomber mon côté adulte protectionniste... Il ne faut pas pour autant éliminer complètement la notion de morale. Il y a des spectacles plus audacieux que j'intégrerais à une programmation-famille, mais pas scolaire. Je prendrais plus de risques si les parents étaient là. En milieu scolaire, c'est plus délicat. Si d'aventure l'enfant, lorsqu'il revient à la maison, dit des choses qui choquent ses parents, c'est l'enseignant qui devra répondre à leurs questions. Avec la famille, on peut aller plus loin. Si les parents sont choqués, ils peuvent l'exprimer directement. Ils ont vu le spectacle, et on peut en discuter.

Pensez-vous à un spectacle en particulier ?

L. A. — À *Julie*, de René-Daniel Dubois, qu'Artfacte a présentée l'année dernière dans une mise en scène de Martine Beaulne. L'héroïne, une petite fille, pense vieillir en faisant comme les adultes, en buvant et en fumant notamment... C'est très audacieux, très intéressant, mais je ne le présenterais pas dans les écoles, parce que les spectateurs sont nombreux et qu'il n'est pas possible de vérifier leur préparation. J'essaie aussi d'éviter la facilité, de ne pas prendre un spectacle seulement parce qu'il marche.

*Les Aventures
mirobolantes de Don
Quichotte, Théâtre du
Gros Mécano, 1993.
Photo : André Rigaud.*



Si les personnages se mettent des claques sur la figure, ou des tartes à la crème, il faut que ce soit bien fait.

Vous avez déjà dit que, contrairement à ce que pensent certains, il est loin d'être facile de s'attaquer au marché jeunes publics. Quelles sont les grandes difficultés du point de vue artistique ?

L. A. — Voilà un débat que j'aimerais bien mener prochainement. Je voudrais réunir quelques auteurs ainsi que des directeurs artistiques, et faire un forum sur ces questions : que demande la création pour jeunes publics ? qu'est-ce qui motive un créateur jeunes publics ? Ce n'est souvent pas la gloire, les gens ne la trouvent pas. On a tendance à diminuer ce métier..., pourtant, parfois c'est très performant. J'aimerais ouvrir le débat avec différentes têtes là-dessus, rassembler des personnes aux idées divergentes. Peut-être à l'occasion du Carrefour, ou dans la série « De l'autre côté du rideau ». Il y a déjà eu des discussions à ce propos, mais cela fait longtemps...

Pour ma part, je souhaiterais que le théâtre jeunes publics soit vu non pas comme un secteur à part, mais comme faisant partie intégrante du monde théâtral. Souvent, on distingue le théâtre pour enfants et « l'autre théâtre »... Le théâtre jeunes publics a développé sa propre dramaturgie ; ses créateurs ne font pas du théâtre uniquement pour éduquer les jeunes, ils en font parce qu'ils ont des choses à exprimer, à dire à ce public en particulier. Il existe encore des préjugés dans le milieu, il faudrait qu'ils tombent. Pour moi, le théâtre jeunes publics est un élément essentiel de la dynamique théâtrale. Il est très évolué comparativement aux autres arts : je pense, par exemple, à

la musique ou à la danse, dont les créateurs ont montré peu de préoccupations par rapport aux jeunes spectateurs. Certains musiciens font de la musique pour les jeunes, mais de façon très pédagogique.

L'art, c'est un dialogue avec le public, peu importe qu'il soit jeune ou adulte. Quand je vais voir des peintures, il y a un dialogue qui s'établit. Pour moi, l'art vivant — que ce soit en peinture, en musique ou en théâtre —, c'est un peu cela : on entre en interaction avec l'œuvre, et si l'intention est intègre et honnête, au bout du compte le dialogue sera constructif, enrichissant, et nous fera avancer sur le plan humain.

Quelle est la situation du théâtre jeunes publics par rapport aux instances gouvernementales dont il dépend ?

L. A. — Le théâtre jeunes publics fait face à des difficultés particulières concernant sa reconnaissance et son financement. C'est pourtant un secteur d'activités qui va très bien : plusieurs excellentes compagnies ont une grande diffusion au Québec et hors Québec. Les cachets, cependant, n'augmentent presque pas, et le prix des billets ne peut pas augmenter si l'on veut conserver la clientèle. À vrai dire, le problème de financement est facile à identifier et à comprendre : il y a tout d'abord un type de public, familial et scolaire, à qui on ne peut pas demander un prix de billet excessif ; il y a ensuite un nombre maximum de spectateurs à ne pas dépasser pour demeurer à la mesure du public ; il y a enfin les prix pour l'achat des spectacles, la location de salles et la publicité qui, eux, suivent le coût de la vie. Au gouvernement, on ne sent pas de prise en compte réelle de ces nécessités spécifiques, et il ne se dégage pas de vision précise en matière de diffusion jeunes publics. Pourtant, logiquement, tous les paliers de gouvernement devraient reconnaître l'importance de notre action pour l'éducation et la sensibilisation du public. Cela présuppose toutefois de reconnaître l'importance de la famille et de la place des enfants dans notre société, ainsi que les droits de ceux-ci à des produits culturels de qualité. En ce moment, le développement de la diffusion est freiné par ce manque de vision et de préoccupation. La diffusion orientée vers les jeunes publics devrait recevoir un traitement plus adéquat, qui permette d'assurer l'accessibilité des arts à tous. ♦



*Le Rossignol et
l'Empereur de Chine,
Théâtre de Sable, 1994.
Photo : Claire Morel.*