

Quand le théâtre va à l'école

Michel Vaïs

Number 65, 1992

Le public de demain

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29661ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (1992). Quand le théâtre va à l'école. *Jeu*, (65), 83–89.

Quand le théâtre va à l'école

Sherbrooke, 6 novembre 1991. Dans les locaux du Théâtre du Sang Neuf, une douzaine de personnes se livrent à une journée de remue-méninges sur la pratique du théâtre pour jeunes publics présenté dans les écoles¹. Au cours de cette journée de réflexion, il a été question des principaux facteurs, externes et internes, qui influencent la pratique du théâtre pour adolescents en milieu scolaire; puis, on s'est attaché aux facteurs sur lesquels il faudrait travailler pour améliorer cette pratique, dans l'absolu d'abord, ensuite en tenant compte, de façon plus réaliste, des contraintes du marché. La fin de l'après-midi a été consacrée à des pistes de développement pouvant conduire à des suggestions concrètes.

Les «acheteurs» de spectacles

Paula Barsetti est cofondatrice et codirectrice artistique, avec Gilles-Philippe Pelletier, du Théâtre Sans Détour. Selon elle, au nombre des contraintes les plus coriaces qui s'exercent sur le théâtre jeunes publics, il faut citer les critères sur lesquels se basent les «acheteurs» de spectacles. Pour eux, vient en tête le prix, puis le thème du spectacle, ensuite le contenu (soit la manière dont le thème s'élabore) et les dates de disponibilité de la compagnie, lesquelles doivent absolument correspondre au calendrier scolaire. Ainsi, une troupe serait bien avisée de savoir qu'une «semaine sur le décrochage» est prévue en avril dans telle école si elle veut proposer un spectacle sur ce thème; par contre, il est inutile de l'offrir en dehors de ce créneau. Ensuite viennent la réputation de la compagnie et, en tout dernier lieu, la qualité du spectacle (!).

Cette série de critères se situe donc complètement à l'inverse des préoccupations de la compagnie au moment où elle crée son spectacle. Au Sans Détour, nous assure Barsetti, qualité et réputation sont évidemment mises au premier plan lors des approches auprès des acheteurs; puis, les artistes s'interrogent sur les nouvelles façons de s'adresser au public scolaire chaque année, et ne s'intéressent peut-être pas en priorité au thème du spectacle. En fait, opine-t-elle, tous les thèmes sont bons, que les pièces soient destinées aux jeunes ou aux adultes; ce qui compte davantage est la manière de les développer. Souvent, il y a d'ailleurs méprise entre thème et contenu. Les acheteurs aiment les pièces dans lesquelles on saisit bien les causes, les effets, les répercussions et... les solutions.

Il semble donc y avoir tiraillement entre le caractère pédagogique des spectacles offerts et leur dimension artistique. Les responsables veulent un «emballage» didactique aux pièces. Le Théâtre

1. Il y a là des représentants du Théâtre Sans Détour (Paula Barsetti), des Productions Ma Chère Pauline (Sylvie Provost), du Théâtre de Quartier (Louis-Dominique Lavigne) et de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (Jacques Vézina), en plus des hôtes appartenant au Théâtre du Sang Neuf (Sylvie Arbour, Danièle Dupuy, Yves Masson et Louise Schooner). À l'animateur, Hervé Dupuis, s'ajoutent enfin des observateurs invités pour l'intérêt qu'ils portent à ce secteur du théâtre : Diane Pavlovic, Hélène Beauchamp, Renaud Fortin et l'auteur de ces lignes. Rappelons que ces discussions ont déjà fait l'objet d'un bref article dans le bloc-notes de *Jeu* 61 (p. 194) et d'une émission d'une heure dans la série «En scène», diffusée à Radio-Canada FM le 23 mars 1992. Cette émission était basée, comme cet article, sur des témoignages de praticiens, commentés par Hélène Beauchamp. Il ne s'agit donc pas d'un rapport exhaustif sur les échanges du 6 novembre.

Sans Détour qui, comme bien d'autres compagnies, a commencé à se développer à partir de spectacles de commande autour de thèmes précis, est de plus en plus tenté de se réorienter. Certes, ces expériences lui ont été utiles pour bien connaître le milieu scolaire et découvrir le langage apprécié par les jeunes. C'était l'époque du «théâtre miroir». Mais aujourd'hui, un même spectacle peut être présenté dans les écoles secondaires le jour et aux adultes en soirée. Il y a donc souvent une confusion dans la tête des acheteurs qui, contrairement à ce qu'on pense, ne proviennent pas nécessairement tous du service socioculturel de l'école. En réalité, l'acheteur est soit le directeur, soit le responsable du Service aux élèves, le professeur de français, celui de morale, la travailleuse sociale ou même un comité d'élèves (cela est surtout le cas au Nouveau-Brunswick). Souvent, d'ailleurs, l'«acheteur» n'est pas le même d'une année à l'autre, ce qui fait beaucoup de personnes à qui insuffler une culture théâtrale.

Des contraintes menant à la censure

Selon Hélène Beauchamp, les difficultés soulevées ici sont de plusieurs ordres. Il y a, bien sûr, l'organisation et la planification des tournées par les compagnies, mais surtout «la rencontre parfois pas très heureuse entre les désirs de l'école comme institution et ceux des créateurs dans les compagnies de théâtre». Ces derniers, en voulant entrer dans les écoles il y a une dizaine d'années, se sont placés sur le terrain de l'institution scolaire et se retrouvent maintenant coincés. Des choix qui leur convenaient à l'époque les emprisonnent aujourd'hui. Jouer à l'école découlait alors d'une prise de position idéologique : il s'agissait de rejoindre les jeunes sur leur terrain au moyen d'un langage proche de celui qui leur était le plus familier. Aujourd'hui, le milieu théâtral a évolué, tandis que l'école est restée fortement campée sur ses orientations pédagogiques et les exigences qui en découlent.



Première victime de censure par la C.É.C.M. : *Un jeu d'enfant*, du Théâtre de Quartier, interdit de représentation dans les écoles en 1979. Sur la photo : Jean-Guy Dubuc, Lise Gionet et Gilbert Dupuis. Photo : Daniel Danis.

Jusqu'à il y a quelques années, la pratique du «théâtre miroir» visait à amener les jeunes à se reconnaître dans l'univers scénique proposé. La tendance aujourd'hui est plutôt de pouvoir faire part aux jeunes du désir de création des artistes, de leur imaginaire et de leur sensibilité. D'où cette difficulté d'adaptation par rapport aux responsables scolaires qui les reçoivent chez eux, et qui n'aiment pas toujours se laisser imposer n'importe quoi par leurs «invités» d'un jour.

Cette politique peut mener, dans des cas extrêmes, jusqu'à une censure pure et simple. Pour mémoire, Hélène Beauchamp rappelle que le premier cas d'interdiction dans le secteur jeunes publics s'est fait au détriment du Théâtre de Quartier et de la pièce *Un jeu d'enfants*, écrite par un collectif et censurée par la Commission des écoles catholiques de Montréal en 1979. Deux années plus tard, ce fut au tour de *Où est-ce qu'elle est ma gang?*, du Théâtre Petit à Petit, pourtant écrite par des jeunes — dirigés par Louis-Dominique Lavigne — à l'école polyvalente Marcel-Landry, d'Iberville. Cette décision de la plus puissante commission scolaire du Québec en ayant influencé d'autres, la compagnie a dû se rabattre sur la Salle Fred-Barry à Montréal pour présenter — avec un grand succès — son spectacle auprès de publics de tous âges. Depuis, ce «classique» du théâtre pour ados continue d'être joué un peu partout, cinq ou six fois par année, par les jeunes dans les écoles de la Côte Nord, de Gaspésie et d'ailleurs.

Public captif et commande : des contraintes stimulantes

Fort d'une grande expérience de l'écriture pour les adolescents et avec eux, Louis-Dominique Lavigne s'est élevé contre une expression que l'on entend souvent, celle de public «captif». Quant à lui, ce n'est pas une réalité qui lui fait peur, au contraire. Il regrette l'aspect péjoratif de l'expression. Entre la réalité du théâtre dans les écoles et les grands projets de théâtre populaire en France prônés par Jean Vilar, il ne voit pas de différence. Si le directeur du T.N.P. organisait avec les syndicats des assemblées destinées à intéresser ce que Francis Jeanson a nommé le «non-public», les compagnies jeunes publics ne procèdent pas autrement en allant montrer du théâtre, dans des lieux non théâtraux, à des gens qui n'en ont jamais vu. Il ne faut donc pas dénigrer cette entreprise de théâtre populaire qui est noble en elle-même et qui a toujours existé, sous une forme ou sous une autre.

Ce que Lavigne apprécie le plus dans le théâtre pour adolescents, c'est précisément le public. L'atmosphère est chaleureuse, enivrante; quand les jeunes aiment le spectacle, les artistes en retirent une satisfaction exceptionnelle. Les spectateurs réagissent, ils applaudissent à tout rompre, de façon très spontanée, comme devant un groupe rock. L'émotion atteint son comble, chez les artistes comme dans la salle. «Ils viennent nous rejoindre dans les corridors pour nous remercier, dit-il, ému; pour nous faire partager leur joie : il y a là une satisfaction dont le métier d'artiste offre peu souvent des exemples.»

Il doit bien pourtant exister des difficultés, des élèves tapageurs ou surexcités, que les professeurs doivent mettre en garde pour éviter qu'ils nuisent au déroulement du spectacle? Lavigne n'a jamais connu cela. Peut-être à cause du genre de théâtre qu'il pratique — et dans lequel il ne se cantonnera peut-être pas toute sa vie, dit-il —, où l'identification joue un rôle important. Les jeunes se voient si peu dans d'autres productions culturelles que cet aspect du théâtre doit être préservé. Même s'ils ont des préjugés par rapport au théâtre, ils sont agréablement surpris de se retrouver au moins en partie par l'âge, le vécu, les situations des personnages, dans un univers où l'humour, la poésie et l'émotion sont aussi présents. Telle est la force du «théâtre miroir» : tout jeune qui serait enclin à faire du grabuge se tait et s'identifie totalement à la pièce. C'est magique. Le rapport salle-scène qui en résulte est unique. Voilà pourquoi ce type de tournées est la plus belle chose qui soit. Au point que dans ses prochaines pièces, ajoute Lavigne, il n'aura probablement plus besoin de mettre des personnages d'adolescents, même s'il compte les présenter aux ados, tellement il est persuadé de parler leur langage.



Corps étranger, spectacle pour adolescents de Ma Chère Pauline programmé par la Maison Théâtre en 1991-1992, a été présenté à la Licorne, lieu qui favorise mieux que le Tritorium «l'apparition de la «magie théâtrale»». Sur la photo : Jean Lessard, Sylvain Hétu et Sylvie Provost. Photo : François Le Pailleur.

Lavigne accepte aussi de faire du théâtre de commande. C'était déjà le cas avec *Où est-ce qu'elle est ma gang?* et en 1991, une compagnie de jeunes comédiens lui a demandé d'écrire un texte sur les M.T.S. et le SIDA pour les jeunes de niveaux secondaire et collégial. Il a pris beaucoup de plaisir à cette tâche, bien encadré qu'il était par des pédagogues ouverts, un metteur en scène d'expérience (Claude Poissant) et une équipe de jeunes acteurs excellents, fraîchement sortis des écoles de formation. Il ne s'est donc pas trouvé contraint par le thème imposé. Il ne travaille pas que sur commande, cependant, pas plus qu'il ne réalise des œuvres uniquement destinées aux jeunes. Mais selon lui, la commande peut mener à l'inspiration autant que celle-ci peut se passer de commande.

Quand les jeunes se parlent

Offrir aux jeunes une image d'eux-mêmes interprétée par des comédiens est une première voie vers l'identification. Mais une autre voie, rappelle Hélène Beauchamp, consiste à permettre à ces jeunes de monter en scène pour dire ce qu'ils ont envie et, surtout, besoin de se dire. Il ne faut pas oublier qu'à l'école, ils forment une société qui peut atteindre deux mille ou deux mille cinq cents individus. Quand vingt ou vingt-cinq d'entre eux forment une équipe et montent sur une scène, ils disent des choses que les autres aussi ont envie d'écouter. Les jeunes, qui se ressemblent un peu parce qu'ils appartiennent au même groupe d'âge mais qui sont tous différents — soit par l'origine ethnique et sociale, soit parce qu'à l'adolescence on commence à affirmer sa personnalité —, devraient avoir droit à au moins deux types de théâtre. Celui qui est écrit spécifiquement pour eux et celui qui les montre eux-mêmes dans la peau de différents personnages. Bien sûr, ils ont aussi droit à tout le reste de la pratique théâtrale : le répertoire, qu'il soit moderne ou classique, le théâtre expérimental, etc. La chose la plus extraordinaire qui puisse arriver à un jeune est donc d'être exposé à un spectacle d'identification, mais aussi qu'on lui ouvre la porte de l'école en lui faisant connaître des théâtres dans la ville qui peuvent éveiller son désir de rencontres artistiques.

Le théâtre *pour* les jeunes et celui qui se fait *par* eux sont deux pratiques essentielles, qui se renforcent l'une l'autre. Voir du théâtre donne envie d'en faire (sinon, c'est frustrant), et vice versa. Pratiquer

le théâtre sans en voir, c'est se lancer dans une aventure qui peut être enivrante mais risquée, dans la mesure où les seuls modèles sont alors ceux de la télévision et du cinéma. Car les adolescents sont des éponges culturelles qui restituent toujours *la Guerre des étoiles*, sans songer à mal. Ceux qui ont le désir de faire du théâtre doivent donc avoir la possibilité d'y avoir accès : selon Beauchamp, c'est le rôle et la fonction du ministère de l'Éducation, conjointement avec celui des Affaires culturelles, de faire en sorte que cela se passe. La concertation apparaît, dans ce secteur, essentielle et urgente.

Certaines écoles paraissent plus avancées que d'autres pour ce qui est de l'éveil de l'intérêt des élèves au théâtre. À Terrebonne, les élèves font le voyage par leurs propres moyens pour aller dans les théâtres de Montréal, que ce soit en métro ou par covoiturage. C'est un moyen de les habituer à devenir des «consommateurs culturels». L'école polyvalente Marcel-Landry, d'Iberville, est une de celles qui achètent le plus de spectacles par année, soit cinq ou six, selon un système qui laisse au jeune sa liberté de choix : les billets sont vendus dans l'école, et chacun peut en acheter pour le ou les spectacles qu'il préfère. C'est souvent sur les épaules d'un seul et unique individu dans une école que repose le succès ou l'échec d'une formule donnée. Il faut quelqu'un qui accepte d'y mettre la passion et l'énergie nécessaires, et qui ait l'ambition réelle de donner aux élèves un contact direct avec le théâtre.

De manière générale, les participants ont affirmé qu'il était plus facile de s'adresser directement aux jeunes qu'aux adultes qui les encadrent. C'est surtout le cas dans les écoles du Nouveau-Brunswick, où plusieurs compagnies font aussi des tournées. Il y a là des comités d'adolescents de quinze ou seize ans auxquels on donne cette responsabilité d'acheter des spectacles pour leur école. Au Québec, par contraste, on trouve des jeunes ayant dans la vie de tous les jours d'énormes responsabilités, qui sont privés de toute initiative de ce genre dans leur école.

Méthodes de travail et salles d'accueil

Sylvie Provost, comédienne, joue autant pour les adolescents que pour les adultes. L'expérience acquise avec les Productions Ma Chère Pauline l'a convaincue de l'importance d'en arriver, au bout de trois ans, à une formule selon laquelle chaque spectacle ferait l'objet d'une recherche, d'un atelier d'écriture, d'un premier atelier de lecture, d'une période de réécriture, d'un deuxième atelier de lecture, avant de passer aux répétitions, aux représentations en salle et en tournée. Idéalement, il y aurait deux productions en tournée chaque année, pendant qu'une troisième pièce en serait à une des étapes mentionnées précédemment. Ainsi, un auteur verrait sa période d'écriture allongée de quelques mois à deux ans, et la compagnie pourrait toujours se réajuster si un projet avance plus ou moins vite que prévu, tout en demeurant productive. Par ailleurs, c'est souvent une bonne chose de laisser décanter une œuvre et de la voir évoluer en fonction du mûrissement de ses créateurs. Cette méthode de travail est déjà en vigueur au Théâtre des Deux Mondes (l'ancien Théâtre de la Marmaille) où elle donne de bons résultats.

Dans son témoignage, Sylvie Provost a stigmatisé les lieux dans lesquels elle doit se produire en tournée. Typiquement, il s'agit d'une salle polyvalente où trônent d'un côté un filet de basketball et de l'autre un crucifix. Comment, dans ces conditions, offrir aux élèves le meilleur spectacle possible? Il faut parfois se contenter d'une dizaine de projecteurs pour tenter de faire naître la magie théâtrale auprès de jeunes dont c'est la première expérience du théâtre. Forcément, certains jeunes sont favorisés par rapport à d'autres, à cause des caractéristiques mêmes de leur salle d'accueil. Autre difficulté : changer de lieu tous les jours, s'adapter à un nouveau public chaque fois, différent selon les villes ou les régions, transporter et installer les décors et l'éclairage, etc. Au Théâtre Sans Détour, il faut compter trois heures de montage et la moitié pour le démontage, pour un spectacle d'une heure et demie. Et tout est fait, bien sûr, par les comédiens qui doivent encore être assez en forme pour jouer. Ce qui fait une journée bien remplie pour une seule représentation.

L'idéal serait peut-être que les compagnies puissent s'installer dans une salle municipale adéquatement équipée, et que toutes les écoles de la région y convergent avec leur population scolaire. Comme d'une aréna, chaque ville ne pourrait-elle pas se doter d'un théâtre (ou aménager la salle la plus convenable de la ville) pour accueillir les tournées pour jeunes publics? Cela aurait, une fois de plus, pour conséquence heureuse de développer des habitudes de sorties culturelles et favoriserait l'apparition de la «magie théâtrale». C'est précisément dans cette optique que le spectacle donné par Ma Chère Pauline à la Maison Théâtre en 1991-1992, *Corps étranger*, l'a été à la Licorne plutôt que dans l'ingrate salle du Tritorium.

Paula Barsetti a étonné les participants en déclarant que ce ne sont pas nécessairement les meilleurs spectacles qui «tournent» le plus longtemps, mais plutôt ceux qui tiennent davantage du *fast food* culturel. Ceux qui sont écrits vite, et vite montés, avec des décors peu élaborés, mais conçus comme des cours, comprenant des étapes claires en matière de thématique et de contenu, sécurisent les responsables scolaires. En revanche, les œuvres plus «artistiques», qui font davantage appel à l'imaginaire, laissent les professeurs plus démunis. Ils semblent ne pas avoir de cadre de référence pour en juger. Devant deux «produits» répondant à ces optiques, l'un mûri pendant des mois et l'autre élaboré en vitesse, c'est ce dernier qui aura le plus de chance. Faut-il entrer dans le jeu des profs? Certains le font, paraît-il, avec parfois pour conséquence de défaire ce que d'autres ont mis des années à bâtir.

Que sont les baladins devenus?

La concurrence entre les troupes va même jusqu'à un certain *dumping*, des compagnies étant prêtes à faire des acrobaties pour offrir leurs spectacles en deçà du prix du marché. Avec la récession, on en voit qui proposent un produit à un prix «T.P.S. incluse»; d'autres, plutôt que d'indiquer, comme le veut l'usage, le nombre maximum de spectateurs auxquels peut s'adresser chaque représentation, se déclarent maintenant prêtes à renoncer à des limites de ce genre. Ainsi, là où une troupe propose deux représentations pour une école de sept cents élèves, une autre moins scrupuleuse pourra remporter le contrat en consentant à jouer une seule fois, mais devant toute l'école. Donc, à un moindre coût.

Il semble que les subventions gouvernementales à la tournée servent aussi parfois à d'autres fins que celles auxquelles elles étaient destinées. Les compagnies doivent en effet prévoir à l'avance dans leur budget le nombre de représentations qu'elles comptent donner en une saison, et les revenus autonomes qu'elles vont générer selon les prix de vente «normaux» des spectacles. La subvention doit alors combler les dépenses de tournée proprement dite : transport, hôtels, repas, ainsi qu'une proportion pour l'administration et la promotion du projet. Or, certaines compagnies vendent leurs spectacles moins cher pour réaliser davantage de représentations par saison (et jusqu'à trois ou quatre par jour), au risque de s'épuiser, et compensent leur manque à gagner en rognant sur les dépenses de tournée. Le Théâtre Sans Détour, qui donne environ soixante-dix représentations par an les bonnes années, a vu ce chiffre tomber à une cinquantaine avec la récession.

Les baladins sont donc devenus des P.M.E. en butte à une gestion serrée, au *dumping* et à l'évasion fiscale. Les choses ont bien changé depuis l'époque où, il y a une quinzaine d'années, des compagnies jeunes et énergiques comme le Théâtre de Quartier, le Carton ou le Carrousel partaient sur la route avec un camion et découvraient les ressources apparemment inépuisables du public scolaire. C'était la joyeuse époque du défrichage. Aujourd'hui, il y a des «produits» à vendre, de plus en plus de qualité, certes, mais aussi de la concurrence, et des moyens toujours plus réduits. Hélène Beauchamp croit que les compagnies auront bientôt des choix administratifs à faire...

Enfin, une partie non négligeable du budget des compagnies québécoises provient des tournées

qu'elles réalisent à l'extérieur du Québec. Au Nouveau-Brunswick et en Ontario francophone, elles visitent régulièrement plusieurs écoles et, dans cette dernière province, elles doivent en outre entrer en compétition avec des troupes ontariennes (ontariennes francophones). Facteur dissuasif : les tarifs pratiqués là sont inférieurs à ceux que l'on paie au Québec. Certaines compagnies voyagent aussi beaucoup à l'étranger, surtout en France, mais là-bas, elles se produisent plutôt dans des maisons de la culture ou des centres dramatiques. Elles y livrent une forte concurrence à leurs consœurs françaises et touchent des cachets nettement supérieurs à ceux en vigueur au Québec. Mais les subventions gouvernementales doivent naturellement être plus considérables, pour défrayer les coûts du transport, aussi compte-t-on beaucoup d'appelés et peu d'élus.

En définitive, vu les difficultés qui s'amoncellent, on peut se demander si l'ère des tournées théâtrales dans les écoles ne tire pas à sa fin. Selon le vœu même de ceux qui s'y adonnent — ainsi que, rappelle Hélène Beauchamp, le vœu du regroupement Théâtres unis enfance jeunesse (TUEJ) —, cette pratique gagnerait à être remplacée par un réseau de salles fixes dans les régions. Il faut rappeler aussi que dans les écoles, l'ouverture au théâtre jeunes publics s'est faite parallèlement au développement des programmes d'enseignement des arts, lesquels incluent aussi la danse, la musique et les arts plastiques. Et si aujourd'hui, l'école encourage plutôt le théâtre fait *par* les jeunes, cela paraît être un prolongement normal de cette évolution. Entre accueillir une compagnie de tournée pour une représentation ou acheter un équipement sommaire (six masques, trois cubes, quelques bâtons de maquillage) pour permettre à sept ou huit groupes d'élèves de s'adonner au jeu dramatique toute une saison, les écoles ont un choix délicat à faire. Aussi, même si les compagnies continuent de demander l'accès à l'école, qui reste leur principal gagne-pain, c'est peut-être une nouvelle époque qui s'amorce, avec l'appui souhaitable et attendu des municipalités : celle du lieu d'accueil, où le théâtre gardera tous ses droits. ●