

## Coups de théâtre 1992

Christiane Gerson and Lorraine Camerlain

Number 65, 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29674ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Gerson, C. & Camerlain, L. (1992). Coups de théâtre 1992. *Jeu*, (65), 147–154.

## Coups de théâtre 1992

Enfants et adolescents, parents et praticiens étaient au deuxième Rendez-vous international de théâtre jeune public, à Montréal, du 24 au 31 mai dernier. Par ses «Coups de théâtre 1992», la Maison Théâtre voulait offrir au public comme aux praticiens un moment important, qui aurait l'effet d'un stage intensif, d'une mise en perspective ou d'un ressourcement.

Les artistes qui s'adressent aux jeunes publics ont l'occasion, dans une telle manifestation, de voir leur travail confronté à celui d'autres créateurs et de s'affirmer, dans une perspective multidisciplinaire, comme des créateurs à part entière. L'occasion est aussi donnée à ceux qui observent leur travail de considérer ces productions comme des manifestations véritables de théâtre de recherche et de création. Un constat d'ensemble : la recherche en théâtre pour jeunes publics est mue par la volonté d'accorder au jeune spectateur une place active, en s'adressant à son intuition, à sa sensibilité et à son intelligence. C'est la manière de regarder ce théâtre qui en fait un théâtre pour jeunes publics<sup>1</sup>.

### **Théâtre marionnettique**

Histoire de vie et de mort, *Juste ciel!* de la Compagnie Terra/Nelissen des Pays-Bas raconte audacieusement l'histoire d'amour d'un vieux couple, propriétaire d'une «Maison des horreurs» en désuétude. Il s'agit d'un théâtre qui, par une utilisation combinée d'acteurs et de marionnettes, propose un ingénieux renversement des codes, voire des valeurs. De leur vivant, les vieux amoureux, cousins de Guignol par leur laideur et la verdeur de leurs propos, sont interprétés par des marionnettes; leur territoire, délimité par un mur percé de fenêtres à la manière d'un castelet, est situé à l'arrière-plan de l'espace scénique. Mais la mort du vieux interrompra la vie tumultueuse de ces tenanciers de maison hantée et, coup de théâtre, ce personnage, une fois mort, franchira le mur de cet univers. Défigurés, ils se transformeront en un comédien libre, beau et autonome. De taille réduite, manipulés et vieillissants de leur vivant, les personnages de cette sombre histoire connaîtront ainsi, dans la mort, dans l'autre monde, une transformation radicale. Dès lors, un nouveau rapport de complicité s'établit avec les spectateurs auxquels les comédiens s'adressent directement, sans l'intermédiaire de la marionnette. Les objets qui peuplent l'au-delà, au premier plan de la scène, sont utilisés et manipulés pour faire valoir le plaisir qu'en retire le comédien-personnage. Une caisse, fosse commune regorgeant de marionnettes diverses, se transformera en un joyeux tombeau, par l'incontrôlable désir de l'«ex-vieux-vivant» devenu «jeune mort» de profiter de l'extrême liberté que lui insuffle l'univers de vacances qui est désormais le sien et qui est représenté par du sable, une piscine, de l'eau, des lunettes de soleil, une chaise de plage. À la manière d'une pierre tombale, la tête du personnage-marionnette décédé restera posée sur le sable. Ce masque mortuaire constituera un

1. Qu'on relise entre autres, sur la nécessité de la recherche et de l'autocritique en théâtre pour jeunes publics, sur la limite ou l'élargissement du «genre», etc. : l'article de Roger Deldime et Jeanne Pigeon, «Sur le théâtre pour l'enfance et la jeunesse», *Jeu* 26, 1983.1, p. 53-57; la critique des productions du Carrousel : «Chut! chut! pas si fort / La chanson improvisée», par Francine Noël, *Jeu* 8, 1978, p. 155-157; le dossier consacré à la Marmaille dans *Jeu* 4, 1977, et l'article de Suzanne Lebeau, «Écrire pour les tout-petits : question de point de vue», *Jeu* 46, 1988.1, p. 101-109.



Les marionnettes miniatures de la famille Moomintroll de *Comet in Moominland* du Manitoba Theatre for Young People. Photo : Hubert Pantel.

macabre rappel de l'ancien monde, signifiant outrageusement que la vie après la mort est plus «vivante» que l'autre...

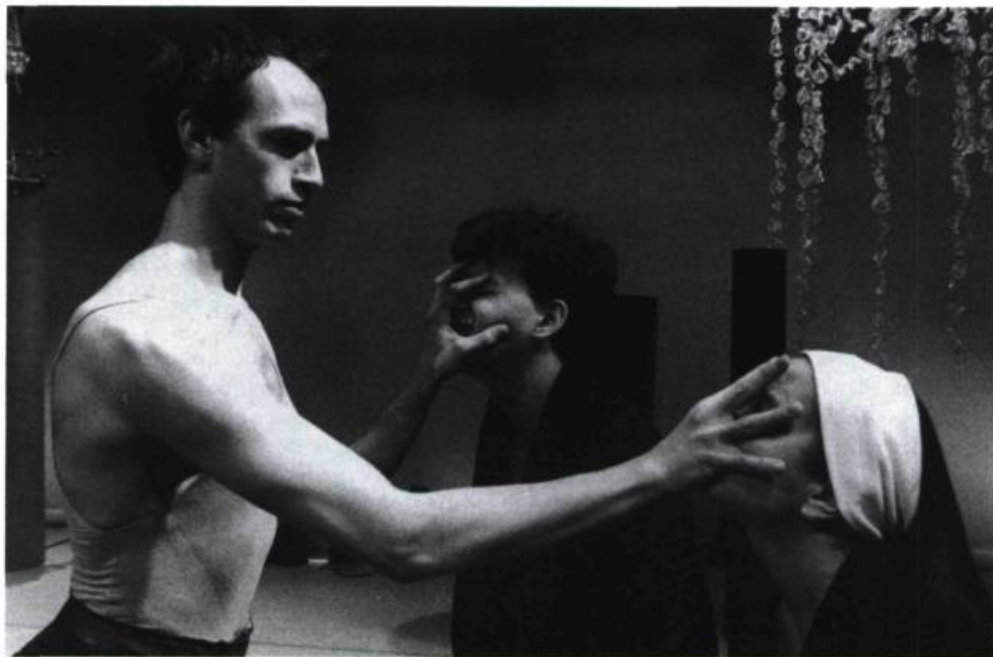
D'une uniformité apparente, les marionnettes d'*Impertinence* du Théâtre de l'Avant-Pays n'en possèdent pas moins une personnalité et un nom propres. Figures scéniques de personnages, elles endossent le double statut de comédien et personnage et racontent, à partir de jeux de rencontres et de combats, la naissance et la mort de la marionnette. Dans la relation qu'elles établissent et entretiennent avec leur manipulateur, ces marionnettes prennent vie. Elles évoquent et signifient le ludisme du jeu marionnettique. «Je suis le petit être que vous avez créé, voyez comme je joue bien des émotions et de l'illusion.» En une succession de neuf scènes, ces petits êtres, guidés et contraints par de subtiles manipulations, illustrent la vie de l'homme qu'elles représentent, en même temps qu'elles signifient la leur, comme objet de création. Emblématique des scènes qui suivent, la première, intitulée «Création», propose en un seul et même déroulement une projection de diapos sur la confection des marionnettes à l'arrière-plan et, à l'avant-plan, l'éveil de la marionnette, par manipulations, sur une table d'opération. Dans les scènes qui suivent, les marionnettes illustreront diverses facettes du monde et de la vie. S'enchaîneront ainsi «le jeu», gai, aérien, athlétique; la «différence» de laquelle surgira l'individualité; «le pouvoir», qui engendrera haine, combats et tortures; «l'artiste», son travail de transposition du monde et sa mort; la «solitude» du deuil et de la séparation; la «propriété privée» qui divise, la «sensualité» qui rapproche; et, pour finir, «l'âme inquiète» devant la mort inéluctable.

Tout à fait différentes sont les marionnettes miniatures de la famille Moomintroll de *Comet in Moominland* du Manitoba Theatre for Young People. Ces minuscules personnages sont illustrés par des animaux de peluche et un bonhomme de bois. Pendant le récit de leurs aventures reliées à la chute imminente d'une comète, ils sont déplacés à vue sur une magnifique maquette par deux manipulateurs. Cette maquette, qui constitue l'aire de jeu, entoure les spectateurs, littéralement plongés de ce fait dans l'univers des trolls. Ici, les manipulateurs sont au service des mini-personnages. En revanche, ils affirment leur présence à la façon des conteurs en assumant le récit et en prêtant leur voix aux

personnages dans les scènes dialoguées. Ils annoncent dès le début du spectacle leur intention de représenter une adaptation du conte de Tove Jansson, bien connu des enfants. Une merveilleuse illusion est créée, celle du livre de contes en trois dimensions.

Le spectacle *les Petits Orteils*, du Théâtre de Quartier, prend des allures de conte sans se proposer comme tel. Comme le spectacle manitobain, celui-ci privilégie l'espace scénographique circulaire, fréquemment utilisé dans le théâtre pour les tout-petits, ainsi que la miniaturisation (bon nombre de petits objets — une petite boucle rouge, une photo de la grand-maman, etc. — prennent dès lors une grande signification). On joue en fait sous la tente; l'aire de jeu est en croix, et les spectateurs sont répartis aux quatre coins de l'espace ainsi créé. La manipulation des objets miniaturisés ainsi que les interventions des personnages permettent de relancer l'action et de recentrer l'attention des spectateurs à qui la pièce raconte un moment particulier dans la vie de la petite Mathilde. Celle-ci, en effet, attend chez son grand-père le retour de l'hôpital de ses parents, avec «le nouveau bébé». Les deux comédiens-animateurs-manipulateurs-conteurs tiennent indifféremment les rôles de Mathilde, de son grand-père, du petit copain Simon ou du voisin. Cette indifférenciation des rôles constitue en fait la principale convention du jeu que l'on présente ici aux tout-petits; les comédiens s'échangent en effet à vue, avec un plaisir proche du jeu d'enfant, la petite boucle rouge qui désigne Mathilde, et adoptent tour à tour dans un échange du même ordre le rythme lent du grand-père, l'empressement de Simon, comme s'il en était du jeu théâtral d'une simple balle que l'on s'échange selon l'humeur du moment ou les règles que l'on se donne.

La représentation est pointée et soulignée dans *les Petits Orteils*, alors que *Comet in Moominland* privilégie l'illusion, par une utilisation similaire de la marionnette et des objets. *Juste Ciel!* s'inspire de la tradition mais en fait une manipulation on ne peut plus fantaisiste. Les marionnettes d'*Impertinence* revendiquent leur place au théâtre comme partenaires de jeu. Ce sont là d'intéressantes avenues de recherche et de création.



Le danseur oppose son langage corporel à celui du jeune couple des *Lieux de Laura* du Eva Bal's Speeltheater de la Communauté flamande de Belgique. Photo : Peter Lorré.



La musique est l'instrument de révolte des personnages de *la Grande Maison*, du Théâtre de Galafronie (Communauté française de Belgique), qui veulent donner un bal malgré l'interdiction de l'oncle Elmo. Photo : Johan Jacobs.

### Aux confins d'autres pratiques

La danse, la peinture et la musique ont aussi été convoquées à ces «Coups de théâtre». *Les Lieux de Laura*, de la compagnie Eva Bal's Speeltheater de la Communauté flamande de Belgique, ont ainsi pu inviter les spectateurs à découvrir, par la rencontre du théâtre et de la danse, les images traduites par le corps<sup>2</sup>. Le jeu des rencontres et confrontations de deux hommes et d'une femme est élaboré ici à partir d'images scéniques dont le fil conducteur est la froideur. Ainsi la jeune fille versera-t-elle des larmes gelées... Par des associations, les images prennent forme dans un espace où des paravents destinés à diviser, à séparer, sont disposés et redispesés par les trois personnages. Deux de ces personnages, des comédiens, forment un couple, que le troisième, un danseur, tente de défaire. L'intensité de l'émotion chez les deux comédiens est principalement traduite par des mots qui veulent annihiler le froid, dont les effets les assaillent de l'intérieur comme de l'extérieur. Paroles d'exorcisme, mots chauds que tous deux scandent comme un refrain : «Charbons ardents, feu du couchant, incendie, sable du désert, Sahara, insolation, nounours, édreton, chocolat chaud...» Le troisième, lui, ne parle qu'avec son corps. Les comédiens, dont le corps est déjà très expressif, apprivoisent la précision et la plasticité du langage de la danse. Le danseur cherche surtout à imposer son code, dont il est le gardien. De cette relation à trois émergent des images visuelles et sonores qui reproduisent et amplifient celles qui habitent de plus en plus le spectateur.

*Qu'il était bleu le ciel* de la compagnie française Image Aiguë procède aussi d'images, mais qui s'inspirent, elles, de la musique de Louis Sclavis et de peintures de Vermeer. Le spectacle rassemble huit jeunes comédiens âgés de neuf à vingt ans autour du thème classique de la lettre d'amour. Une lettre suscite des jeux de rencontres, de cache-cache, de coulisses, d'ombres et de miroirs produisant un ensemble de signes organisés en tableaux, suspendus dans l'espace-temps, la durée d'un regard. Ponctués de textes de Roland Barthes et de Xavier Durringer, les échanges de lettres se poursuivent,

2. L'expression est empruntée à Manon Blanchette, conservatrice en chef du Musée d'art contemporain de Montréal, et extraite du programme de *Rivage à l'abandon*, texte de Heiner Müller, mise en scène et scénographie de Gilles Maheu, production de Carbone 14, présentée au Musée d'art contemporain en février-mars 1990. On pourrait d'ailleurs situer l'utilisation des images corporelles qui est faite ici dans la lignée du travail de Maheu.



La scénographie de *Petit Monstre*, conçue par Linda Brunelle et Marc Sénécal, fusionne le réel et l'imaginaire. Création du Théâtre Bouches Décousues. Texte de Jasmine Dubé, mis en scène par Claude Poissant. Sur la photo : Benoît Brière (le papa hérisson) et Guy Jodoin (l'enfant trop matinal). Photo : Camille McMillan.

### Texte et objets

*Colette*, *Hippopotamie*, *Petit Monstre*, *Jo et Gaïa la terre*, *Théo* aussi bien que *les Petits Orteils* accordent une place prépondérante au texte et aux objets. En effet, ces spectacles exploitent la dimension ludique du théâtre par les dialogues et les objets, mais chacun dans une intention particulière.

À la manière de ceux de Peter Handke, le texte du spectacle *Colette*<sup>3</sup> de la compagnie Oud Huis Stekelbees de la Communauté flamande de Belgique présente au public une jeunesse défavorisée. C'est l'histoire de Colette, une adolescente de quatorze ans qui n'a pas le temps d'aller à l'école parce qu'elle fait le ménage et s'occupe de sa petite sœur : sa mère est alcoolique et son père est parti. La langue dans *Colette* est à l'image de la vie de la jeune fille : limitée quoique colorée ; les dialogues sont ponctués de silences remplaçant les mots qui appartiennent à ceux dont «la vie est belle et riche, et

soutenus par les passions, les désirs et les émotions que savent exprimer dans leur langue maternelle ces jeunes d'origine ethnique et d'âge divers.

*La Grande Maison* du Théâtre de Galafronie de la Communauté française de Belgique est lui aussi fondé sur la musique. Révélant, sous les projecteurs, toute la machinerie théâtrale, il invite véritablement les spectateurs à la représentation d'un drame familial à caractère social. L'intrigue est somme toute assez simple. Avec la complicité des employés de son oncle Elmo, Blanche veut organiser un bal dans la maison de ce dernier, qui ne l'entend pas ainsi. Il y aura donc affrontement entre l'homme et sa nièce. Et de cette confrontation, il en découlera une qui déborde largement la famille mais qui suit le même schème : celle qui survient entre des ouvriers et leur patron, la lutte contre les abus du pouvoir. Les préparatifs du bal se feront donc au rythme d'une musique qui se fera entendre tantôt comme texte, tantôt comme amplificateur du dialogue, tantôt comme divertissement. La musique, c'est l'expression privilégiée de Blanche et des ouvriers, l'instrument de la révolte.

Ces trois spectacles ont en commun la relation que l'écriture textuelle entretient avec d'autres écritures : chorégraphique, musicale, visuelle. Il résulte de cette confrontation des écritures un éclatement quant à la formulation, à la compréhension et à l'interprétation du «message» de chacune des œuvres.

3. *Colette* d'Arne Sierens, traduit par Jean Louvet, est inspiré par *Mouchette*, le récit de Georges Bernanos qu'a mis en film Robert Bresson.

pleine de promesses<sup>4</sup>». La scénographie, constituée d'échafaudages et de larges pans de papier brun, souligne la précarité de la vie de Colette et ses rapports avec Arsène, un peintre en bâtiment qui a perdu sa femme et que la jeune fille ne laisse pas indifférent. Par la scénographie, il s'établit un lien entre le voyeurisme d'Arsène — qui observe la jeune fille dans son intimité — et le spectateur, qui voit lui aussi la jeune fille, par les effets du jeu d'ombres que permettent les pans de papier brun que l'on éclaire de l'arrière de la scène.

*Hipopotamie* du Théâtre des Confettis met en scène la rencontre de deux vieilles femmes et la naissance d'une solide amitié qui puise à la différence des deux femmes et leur permet de réaliser leurs rêves. L'importance et l'impact des objets scénographiques est indéniable dans cette production. Ils délimitent et personnalisent en effet les espaces scéniques de chacune des deux vieilles : Millie et Anna. Celui de la première, bibliothécaire à la retraite, est identifié par des livres et un fauteuil couvert de vieilles dentelles; celui d'Anna, illettrée et préposée à l'entretien d'un hippopotame depuis quarante-cinq ans, est désigné par des caisses de bois et des poches de grain. Ce qui relie d'abord et avant tout les deux «vieilles dames indignes», c'est le rapport qu'elles entretiennent avec un hippopotame; il est réel dans le cas de la préposée du zoo, invisible dans le cas de Millie, qui s'est liée d'amitié avec un hippopotame imaginaire, issu de sa passion livresque pour l'Afrique et les contrées lointaines. La relation des deux dames avec leur hippopotame leur est vitale; elle sera en outre le lieu d'exposition scénique de leur profonde amitié. Au fond de la scène, l'espace de l'hippopotame d'Anna est délimité par un objet scénique qui rappelle la bordure d'un plan d'eau artificiel. L'espace de l'autre hippopotame, bien sûr, est tout aussi invisible que lui; il se confond en toute logique avec celui de Millie. La pièce nous montre donc une Millie savante et lettrée, qui converse avec un animal imaginaire, et une Anna analphabète, qui dialogue avec un véritable animal, pataugeant dans le plan d'eau de l'arrière-scène. La poésie naît des écarts qui sont ici imposés d'emblée par rapport au sens commun, écarts que la scénographie souligne habilement. Le rapport établi entre le texte et les objets est poétique et complémentaire.

Il en va de même pour *Petit Monstre* du Théâtre Bouches Décousues, où les objets scénographiques installent dans l'ordre visuel l'opposition entre deux univers : le réel et l'imaginaire. L'intrigue de la pièce de Jasmine Dubé est fort simple : un beau samedi, où la maman est au travail, le papa veut dormir, mais le petit garçon a bien envie, lui, de jouer avec son «papa hérisson». Toute la pièce mettra en jeu les trouvailles du père et de l'enfant pour arriver à leurs fins. Les objets sur scène seront perçus, suivant les scènes, comme de l'ordre du réel ou de l'imaginaire. Ainsi le lit, la douillette et les animaux de peluche référeront-ils à l'univers quotidien de l'enfant; mais, porteurs d'une fabuleuse démesure — le lit qui a la forme d'un manège et l'horloge aux grandes aiguilles, par exemple, sont au cœur même de cette démesure —, ils concrétiseront, dans d'autres scènes, l'imaginaire qui habite le monde de l'enfant. Cette fusion du réel et de l'imaginaire par l'entremise d'objets souligne la fonction ludique du théâtre, qui est par ailleurs amplifiée par l'interprétation des comédiens adultes qui jouent — avec un plaisir évident — des personnages d'enfant. Les acteurs font aussi figure d'«objets scéniques» en ce qu'ils dévoilent eux aussi les codes du jeu. Le fait que le comédien-enfant soit plus grand que le comédien-père ne paraît pas incohérent; cela accentue une proposition fondamentale de l'œuvre : «ceci est un jeu».

*Jo et Gaïa la Terre* du Théâtre du Gros Mécano dénonce le gaspillage du temps, de la vie, de l'amour, de la Terre en somme, au moyen d'images fortes qui reposent sur des objets et leur utilisation. Par un enchaînement d'images métaphoriques et de symboles, la pièce se propose comme une allégorie de la Terre source de vie. Symbolique initiale : la Terre est malade, comme le petit Jonathan, dont l'isolement par une grave maladie est rendu visible par le cerceau qui l'encerclé : sa «bulle». Cet objet

4. Programme des «Coups de théâtre 1992», p. 7.



Dans *Jo et Gaïa la Terre*, du Théâtre du Gros Mécano, un cerceau représente à la fois la Terre et la «bulle» où l'on garde Jo, l'enfant malade.  
Photo : Jules Villemaire.

qui, dans l'ordre du réel, signifie une chambre d'isolation pour Jo, figure aussi, dans un ordre symbolique, la Terre et sa couche d'ozone... Le système métaphorique sera largement exploité, par l'établissement de filiations d'images entre le monde qui tient compte des éléments, de la Terre, et celui qui n'a plus le temps de s'en préoccuper. Le grand-père oublie les heures qui passent quand il est en mer, alors que les parents de Jo, qui regardent constamment leur montre, sont aux prises avec les méfaits d'une accélération néfaste du rythme de la vie. Les bandelettes qui entourent les mains du grand-père, assailli par une mer vengeresse, comme les gants chirurgicaux que portent les parents de Jo signifient leur impuissance à se servir de leurs mains pour aimer. Gaïa, la Terre, a besoin des mains de l'homme pour la soigner; Jonathan pourrait guérir si la Terre n'était pas malade et si ses parents prenaient à pleines mains le temps de l'aimer. Le texte spectaculaire poétique ainsi mis en œuvre est cependant enfoui sous une foule de détails fournis par le texte dramatique, ce qui a pour effet de décentrer l'allégorie vers un discours qui, souvent, l'étouffe davantage qu'il ne la dessert.

C'est de redondance plutôt que de décentrement qu'il faut parler en ce qui concerne *Théo*, fable fantastique proposée par le Théâtre de l'Arrière-Scène. Le couple Jo et Marie, revenu sur terre, explore les lieux de sa vie antérieure, y découvre ou y redécouvre moult objets. La scénographie et la mise en scène reconstituent scéniquement ce que raconte le texte dramatique. Les traces de la vie passée, recouvertes de poussière, s'entremêlent à celle du «présent»; des objets, des bruits et des atmosphères (l'éolienne, le vent, les phares de la camionnette, le bruit de son moteur, les vêtements de Théo, son journal personnel...) constituent, pour Jo et Marie, des objets d'une vie antérieure que leur présent retour sur terre réactualise. Autour des objets de Théo, ils s'inventent une vie.



### Recherches et pratiques

Ces «Coups de théâtre» auront été le lieu de rencontres de pratiques diversifiées, particulièrement fructueuses sur le plan formel. On aura pu jeter un regard sur l'essence même de l'acte théâtral (dans la poursuite de *Qu'il était bleu le ciel*). Sans doute le festival aura-t-il aussi fait naître le goût de dépasser «l'utopie d'un échange à parts égales entre le texte et le jeu» et celle «d'une libre entente entre acteurs et spectateurs<sup>5</sup>».

Chacun à sa manière, les artistes du théâtre pour jeunes publics manifestent un engagement total dans leur travail de création. Ils sont principalement mus par le désir de dépasser les codes théâtraux dominants, d'élaborer une écriture scénique qui excède la simple illustration du texte dramatique, d'utiliser des codes artistiques d'autres disciplines pour enrichir leur pratique. Les spectacles présentés témoignaient de la recherche que tous mènent sur la théâtralité et la fonction ludique du théâtre. ●

5. Bernard Dort, *le Théâtre et les jeunes publics (Avignon, 20 ans après)*, Paris, Actes Sud-Papiers, coll. «Cahiers Théâtre/Éducation», n° 11, 1989, p. 111.