

Article

« S’imaginer dans le monde : regards sur les pièces créées pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990 »

Hélène Beauchamp

L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales, n° 10, 1991, p. 125-136.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041146ar>

DOI: 10.7202/041146ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Hélène Beauchamp

S'imaginer dans le monde

Regards sur les pièces créées
pour les jeunes spectateurs, de 1980 à 1990

Afin d'établir le corpus de l'étude, j'ai d'abord consulté le répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques, édition 1990¹. J'ai ensuite compulsé la documentation colligée sur les compagnies québécoises de théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Ces deux sources d'information sont complémentaires. En effet, les pièces de certains auteurs ne sont pas nécessairement produites par des compagnies québécoises (*Mademoiselle Rouge* de Michel Garneau, par exemple - VLB, 1989), d'autres ne figurent pas au répertoire (celles de Gilles-Philippe Pelletier du Théâtre Sans Détour); certaines compagnies n'existent plus mais leurs auteurs écrivent toujours (les Événements Artistiques Bêtes-à-Coeur et Louise Bombardier); certaines compagnies, enfin, produisent des spectacles sur canevas qui laissent peu de traces écrites (Dynamo Théâtre). Je me suis arrêtée au travail de 17 compagnies² qui, de 1980 à 1990, ont créé chacune en moyenne un spectacle jeune public tous les deux ans et qui ont fait appel à de nombreux auteurs.

Certains auteurs sont attachés à une compagnie, et ils bénéficient d'une structure de production stable qui les motive dans leur travail d'écriture. Il s'agit de Suzanne Lebeau avec le Carrousel, de Serge Marois avec

¹ *Théâtre québécois: ses auteurs, ses pièces - Répertoire du Centre d'essai des auteurs dramatiques*, édition 1990, Montréal, VLB éditeur/CEAD, 1989, 307 p.

² Arrière-Scène, Avant-Pays, Atrium, Bouches Décousues, Carrousel, Dynamo - Théâtre, Carton, Événements Artistiques Bêtes-à-Coeur, Gros Mécano, Gyroscope, l'Oeil, Ma Chère Pauline, Marmailé, Petit à Petit, Quartier, Sans Détour, Sang Neuf.

l'Arrière-Scène, de Yves Masson avec le Sang Neuf, de Jasmine Dubé avec Bouches Décousues. Louis-Dominique Lavigne, le plus prolifique des auteurs, travaille avec plusieurs compagnies tout en étant co-directeur artistique du Théâtre de Quartier. Marcel Sabourin, Alain Fournier, Marie-Francine Hébert n'ont produit qu'un seul texte chacun pendant cette décennie, mais ils l'ont fait à l'intérieur de structures de production fortes qui leur ont procuré d'indéniables appuis.

Tout au long de la décennie 80, les textes ne sont ni anonymes ni attribués à un collectif, le nom des auteurs apparaît toujours, même quand il y en a plusieurs (*Sortie de Secours*, par exemple, est co-signé par neuf auteurs - VLB, 1987 - et *la Couleur chante un pays* porte quatre signatures - Québec/Amérique, 1981). René-Richard Cyr et François Camirand travaillent en tandem; les trois membres de la compagnie Ma Chère Pauline sont co-créateurs et co-auteurs de leurs spectacles. Certains acteurs et metteurs en scène, enfin, se sont faits auteurs d'un texte à l'occasion de leur travail dans une compagnie.

Les compagnies ont produit beaucoup plus de créations pendant les années 80 que de textes de répertoire, d'adaptations, de traductions ou de transpositions. Il n'y a, en moyenne et pour l'ensemble des compagnies, qu'une seule production par année d'un texte d'ailleurs. *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*³, *Je suis un ours*⁴, *Max et Milli*⁵, *Titre provisoire: Roméo et Juliette*⁶, *Gil*⁷, *Un millier d'oiseaux*⁸, *la Peau de*

³ *Histoire de Julie qui avait une ombre de garçon*, de Denis Chouinard et Nicole-Marie Rhéault, d'après le conte du même titre d'Anne Bozellec, Christian Bruel et Annie Galland (Montréal, Québec/Amérique, 1982).

⁴ *Je suis un ours*, de Gilles Gauthier, d'après *Un ours, je suis pourtant un ours!*, album de Jorg Steiner inspiré de l'oeuvre de Frank Tashlin (CEAD).

⁵ *Max et Milli*, de Volker Ludwig, traduction en québécois de Jean-Luc Denis (CEAD).

⁶ *Titre provisoire: Roméo et Juliette*, par Denis Chouinard, à partir du texte de Shakespeare (CEAD).

*l'autre*⁹ sont de ceux-là. Cette forte présence de la création serait-elle, en partie, due à l'existence des structures de production que sont les compagnies? Comme ces structures indépendantes subissent actuellement de fortes pressions, comme le déficit financier les menace toujours, il est bon de souligner leur importance et leur impact réel sur la création théâtrale québécoise.

Il m'est apparu qu'au plan des thèmes et des méthodes, les trois premières saisons (1980-1983) se constituaient en période de transition par rapport à la décennie précédente. Les cinq saisons suivantes, de 1983-84 à 1987-88, sont riches de textes forts, comme s'il se produisait alors le temps d'un aboutissement. Ces cinq saisons proposent également la mise à l'essai de nouvelles voies. Les auteurs cherchent manifestement à se situer dans un monde en mouvement, en transformation. Pendant les deux dernières saisons de la décennie (1988-89 et 1989-90), les auteurs nous proposent de nouvelles pistes, nous entraînent ailleurs. Ailleurs dans le temps, ailleurs dans l'espace, ailleurs quant au propos.

Afin de nourrir ma réflexion, j'ai relu 16 textes¹⁰, en me distançant le plus possible des productions que j'en avait vues, et j'ai considéré deux spectacles¹¹.

⁷ *Gil*, de Suzanne Lebeau, d'après le roman *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten, traduit par Jean-Pierre Carasso (CEAD).

⁸ *Un millier d'oiseaux*, traduction par Denis Chouinard de *One Thousand Cranes* de Colin Thomas (CEAD).

⁹ *La Peau de l'autre*, de Louis-Dominique Lavigne et Léonie Ossowski, traduction de Nicole Peters (Montréal, VLB, 1989).

¹⁰ *Pleurer pour rire, les Petits pouvoirs, Où est-ce qu'elle est ma gang?, l'Umiak, Sortie de secours, le Sous-sol des anges, les Boîtes, le Secret de Miris, Oui ou non, Tiens tes rêves, Circuit fermé, Train de nuit, Gil, la Magnifique aventure de Denis St-Onge, Faut y croire pour le voir, Rouge Tandem.*

¹¹ *Terre promise, Déséquilibre.*

1980-1983: saisons de transition

Les trois premières saisons de la décennie, si l'on se place du point de vue des sujets traités, de la façon de les aborder et de l'écriture pratiquée par les auteurs, se présentent comme des saisons de transition.

Pleurer pour rire (VLB, 1984), créé en 1981, invite à l'expression des émotions et au refus de l'autorité abusive. *Les Petits pouvoirs* (Leméac, 1983), créé en 1982, traite de l'autorité parentale telle qu'elle s'exerce au quotidien, dans une multitude de situations. Le problème est posé de façon nuancée et la pièce tente d'identifier les points d'intersection des deux axes que sont l'amour et l'autorité parentale. Où ces deux axes se rencontrent-ils et pour quels résultats escomptés? *Où est-ce qu'elle est ma gang?* (Québec/Amérique, 1984) nous met en présence des structures familiales plutôt démocratiques (grâce surtout à l'influence des mères), où les enfants sont poussés à être conscients de leurs propres comportements et à réussir leur intégration dans un nouveau milieu. Comme dans *Un vrai conte de fées* (CEAD), *Trois petits contes* (Québec/Amérique, 1981) et *Court-circuit* (CEAD), également créés au cours de ces trois premières saisons, c'est la thématique de l'individu qui émerge dans ces textes, de l'individu qui s'efforce de se constituer une identité propre.

Les auteurs ont tendance à traiter ces thèmes dans des structures de résolution de problèmes. Il existe des problèmes, tout comme il existe une bonne et une mauvaise façon de faire, et des personnages qui choisissent la bonne ou la mauvaise façon de réagir. Ces pièces s'intéressent surtout au comportement individuel des personnages dans des contextes de vie intime qui s'ouvrent à des contextes sociaux plus vastes. Dans la sphère intime, les conflits se vivent au sein de la famille et opposent les parents et les enfants. De façon globale, le problème à résoudre touche l'identité individuelle à affirmer.

Le didactisme est omniprésent dans les textes de cette période et le message aux jeunes spectateurs est chaque fois souligné. D'ailleurs, le titre de la pièce l'indique. Même s'ils sont individualisés, les personnages se présentent sous des allures suffisamment abstraites pour devenir universels (non pas un père, mais LE père; non pas un enfant, mais LES enfants). Ils

sont en fait davantage identifiés par leurs comportements que par leur personnalité fondamentale. L'action dramatique, elle, progresse par accumulation d'exemples autour d'un thème.

Le temps de l'action est ouvert, et lorsque la pièce se déroule sur une seule journée (*les Petits pouvoirs* et *Pleurer pour rire*), c'est davantage à cause du thème et de l'histoire qu'à cause d'une nécessaire progression dramatique.

Nous sommes dès lors en présence d'un théâtre éducatif, où les comportements sont mis en évidence, commentés et susceptibles de transformation. En fait, le lecteur de ces pièces est placé devant une série de traités de l'éducation qui touchent des sujets variés comme l'environnement (*Je suis un ours*), les arts (*Arture*, CEAD), l'histoire de la peinture québécoise (*la Couleur chante un pays*). Le théâtre se fait le relais de l'école sur des sujets que celle-ci n'aborde pas, ou pas assez. À la limite, le théâtre fait la leçon à l'école.

La création collective tombe en désuétude pendant ces trois saisons et les auteurs signent leurs textes même si le processus d'écriture demeure ancré dans le travail d'équipe. *Pleurer pour rire* est créé par un ensemble, Marcel Sabourin en signe le texte et il explique comme suit le fonctionnement collectif qu'il a expérimenté:

Ils se sont beaucoup vus
 beaucoup écoutés
 Ils ont beaucoup travaillé
 Puis
 subrepticement
 dans le fond du jardin
 il a pondu
 un OEUF
 une pièce
 [...]
 ENSUITE

On l'a coupée, transformée, pulvérisée, - MISE EN SCÈNE-
 réécoutée, rerévée -MISE EN DÉCORS

mise en costumes
mise en lumières
r'virailée et retrippée - MISE EN MUSIQUE
et répétée
et répétée
et répétée
Puis
ILS ONT JOUÉ¹²

Suzanne Lebeau écrit *les Petits pouvoirs* à la suite d'une année d'ateliers de jeux dramatiques avec des jeunes de 9 à 12 ans de milieux différents. *Où est-ce qu'elle est ma gang?* on le sait, a d'abord été écrit avec un groupe d'élèves de 5e secondaire de la polyvalente d'Iberville et retravaillé pour être produit professionnellement par le Théâtre Petit à Petit.

Habituellement, les lieux suggérés par les auteurs sont multiples, ce qui entraîne une scénographie abstraite et l'utilisation d'accessoires révélateurs d'un comportement ou d'une situation.

1983-1988: saisons de maturité

Les cinq saisons suivantes, de 1983-84 à 1987-88, proposent des pièces et des spectacles qui constituent en quelque sorte le point d'aboutissement des démarches entreprises depuis une dizaine d'années par les auteurs et les compagnies du théâtre jeune public. Nous sommes à la fin d'un cycle.

L'Umiak (le bateau collectif) - VLB, 1984 - est pour ses auteurs un «spectacle-animation» qui pousse jusqu'à son ultime la participation directe du public. Tous les moyens visuels, sonores, tactiles, sensibles sont mis en oeuvre pour plonger les spectateurs (corps, esprit et imagination) dans un monde différent, à partir des légendes qui viennent d'ailleurs. Le Théâtre de la Marmaille y pousse ce genre à son maximum d'efficacité et

¹² Préface à l'édition de la pièce.

il y reviendra, comme pour le confirmer, avec *Parasols* (1986-87 - VLB, 1986) et *Clairière* (1987-1988). La conscientisation passe par le partage d'une expérience et non par le discours sur la situation. Les atmosphères sont traitées avec soin, les symboles sont marquants et tous les artisans de la scène contribuent à un théâtre d'environnement.

Sortie de secours (1983-84) constitue un temps fort du théâtre de provocation à partir des situations de marginalisation et d'infériorisation que vivent les jeunes (l'absence des parents et d'une structure familiale forte, les fugues, l'inceste, les jobines humiliantes, la révolte). La structure dramatique en est une d'accumulation des situations pour l'illustration d'un thème. Ces situations tragiques que vivent certains adolescents reviendront dans *Circuit fermé* d'Alain Fournier (1986-1987 - VLB, 1987) où deux jeunes prostitués vivent des cheminements différents mais tout aussi difficiles affectivement, physiquement et socialement.

Dans ces textes, les personnages existent de plus en plus de par leurs caractéristiques propres, leurs trajectoires singulières, voire par leur destin. Les lieux sont toujours multiples et les décors, conséquemment, aussi abstraits; les accessoires, cependant, sont de moins en moins présents. L'action dramatique s'unifie et la tension qu'elle engendre donne lieu à des textes forts. Les chansons et les musiques sont omniprésentes, non pour séduire les jeunes spectateurs comme on l'a souvent dit, mais bien pour accompagner les personnages dans leur quête. Elles ont une fonction dramatique. Oserait-on en parler comme d'adjuvants?

Avec *les Boîtes* (1984-1985, CEAD), théâtre d'image, Serge Marois trouve dans le visuel une caractéristique première de son écriture. Il continue sa recherche avec *Train de nuit* (1987-88, CEAD) dans le sens d'une dramaturgie de l'intériorisation, de la projection de paysages intimes (voire de fantômes), dans le sens d'une écriture qui dit la solitude de l'être multiple, l'ambivalence et l'ambiguïté. Nous sommes dans la mémoire et dans le rappel, non dans le présent et dans l'action. Nous sommes quelque part dans le rêve, dans la fluidité, dans la transparence: entre le réel et la création. Dans ce théâtre, l'image n'est pas l'équivalent de 1000 mots: elle est image. On peut néanmoins lui laisser la parole, et chacun est libre de la recevoir et de l'interpréter, de la lire ou de la garder à distance. Ici,

c'est l'auteur qui présente son monde, en signifie les voies d'accès, et nous y laisse cheminer. *Le secret de Miris* (Avant-Pays) tient de l'écriture par l'image. Son propos s'apparente à celui d'un conte philosophique, genre qui s'imposera à la fin de la décennie.

Pendant ces cinq saisons, les spectateurs auront droit à trois textes majeurs dont les structures dramatiques et les personnages sont exceptionnels. Il s'agit du *Sous-sol des anges* de Louis-Dominique Lavigne (1984-85 - VLB, 1991), de *Oui ou non*, de Marie-Francine Hébert (1986-87 - VLB, 1988) et de *Tiens tes rêves* de Sylvain Hétu, Jean Lessard et Sylvie Provost (1986-87 - VLB, 1988).

Tiens tes rêves a séduit ses spectateurs et la même séduction opère à la lecture. La pièce est construite sur une mise en parallèle contrastée entre le roman à l'eau de rose que lit l'héroïne et l'action même de la pièce dont elle est le personnage central. Il y a parallèle contrasté entre ce que l'héroïne pense être en train de vivre et ce qu'elle vit effectivement. Geneviève, emportée par son imagination, sa sensibilité, son désir d'amour, se trouve en plein romantisme et momentanément incapable de saisir le réel qui l'entoure et les autres qui le peuplent. Elle se contemple elle-même dans ce roman, comme dans un miroir, alors qu'à côté d'elle se trouvent Martin, le petit fugueur, Francis le frère de ce dernier, des parents en pleine crise de rupture et une mère chef de famille monoparentale. Beaucoup d'éléments, donc, pour faire échec au romantisme!

La pièce ménage toute une montée dramatique pour finalement dire et montrer la première relation sexuelle de deux adolescents. Et puis l'écriture défaille, les mises en parallèle (le roman et la «vraie» vie) et les mises en opposition (l'attitude romantique et l'attitude réaliste) se diluent avant que la pièce ne parvienne à son terme.

Oui ou non montre une auteure, Marie-France Hébert, en pleine maîtrise de l'écriture dramatique. La problématique de départ était pourtant simple et s'apparentait davantage à une commande: faire découvrir à l'enfant qu'il peut dire oui ou non, qu'il peut se protéger et faire attention à lui-même, qu'il doit reconnaître et admettre les situations

qui lui font plaisir et celles qui le menacent. Nous aurions pu retrouver ici une structure de résolution de problème par accumulation d'exemples, mais voilà que le flot de l'écriture nous fait progresser d'une situation à l'autre, à la suite du seul vrai personnage, Minou, qui est d'une présence absolue. Ce texte, en définitive, n'a pas du tout l'allure instructive que son titre suggère mais bel et bien l'allure d'un théâtre maîtrisé. La commande de la compagnie à l'auteure était claire; l'auteure a répondu par un petit chef-d'oeuvre.

Le Sous-sol des anges, de Louis-Dominique Lavigne (1984-85), réussit plusieurs tours de force et s'affirme comme la pièce maîtresse de ces cinq saisons de la maturité. Nous sommes en présence de personnages qui existent fortement, chacun dans son individualité: un père, une mère, cinq adolescents. Chacun a une fonction précise dans la trame que tisse habilement l'auteur, une trame serrée sur fond d'atmosphère où, on le sent, des choses terribles se jouent. La montée dramatique est progressive jusqu'au dernier tableau, et le climat est d'un tragique insoutenable.

L'action se passe en moins de 24 heures, mais tout a déjà été préparé: les personnages ont une profondeur d'existence sans pareille. Les lieux sont multiples, à l'image d'une recherche d'absolu sur fond de spleen, recherche qui pousse les jeunes toujours plus loin, toujours vers le plus risqué. La mort rôde dans tous les lieux où ils nous entraînent: pilules contraceptives, jeux vidéos (gagner une vie, perdre une partie), absences, refus de nourriture, petits larcins, allusions à l'ailleurs, à l'au-delà. «Y a-t-il une vie avant la mort», demande Gabriel? Le fusil, instrument du suicide, a l'air d'une bien pauvre mécanique dans cette atmosphère chargée où la vie et la mort sont entrées en combat singulier. L'action est continue et le spectateur, tout comme le lecteur, essaie de comprendre ce qui se joue devant lui à partir d'indices croisés qui le laissent dans un état constant d'appréhension.

Pendant ces cinq saisons, différentes voies dramaturgiques s'ouvrent. Le théâtre-forum tient un de ses meilleurs exemples dans *Casier secret* de Marie-Renée Charest produit par le Théâtre Sans Détour (1984-85 - CEAD). Le rapport grand-mère/enfant se déploie avec beauté dans *la Marelle* de Suzanne Lebeau (1984-85 - Leméac, 1984). Le jeu acrobatique

prend toute son ampleur avec *le Tambour rit* (1984-85), puis *Mur Mur* (1987-88) du collectif Dynamo Théâtre. *Un millier d'oiseaux* pousse enfin nos regards outre frontières, alors que *Gil*, adapté du roman de Howard Buten *Quand j'avais cinq ans je m'ai tué*, nous oblige à voir au-delà des murs qui emprisonnent le corps et l'esprit. Tout en privilégiant les jeunes spectateurs, ces auteurs ont écrit des pièces qui concernent l'être humain.

1988-1990: vers autre chose.

Depuis 1988-89, les compagnies et les auteurs s'intéressent à autre chose et, heureusement, à ce qui se passe ailleurs. Ils sont revenus aux contes traditionnels pour se les approprier comme en font foi *la Nuit blanche de Barbe-Bleue* de Joel da Silva (VLB, 1989), *Monsieur Léon* de Serge Marois (CEAD) et *la Petite marchande* de Michel Garneau. Il y a là une inspiration qui vient de la nuit des temps tout autant que du Québec contemporain. Nos auteurs se situent face au patrimoine universel.

Suzanne Lebeau écrit de nouveaux contes à partir de personnages types de ce patrimoine universel: le géant et le rat. Cela donne *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* (Leméac, 1990) et *Conte du jour et de la nuit* (Leméac, 1991). Réjane Charpentier écrit une nouvelle fable: *Un autre monde*. Michel Garneau nous propose un conte philosophique avec *Mademoiselle Rouge* (VLB, 1989). Yves Masson cherche à inscrire ses personnages dans de nouvelles sphères avec *Faut y croire pour le voir* (Leméac, 1990), alors que d'autres créateurs travaillent à s'inscrire et à nous inscrire dans le monde: *Terre promise/ Terra Promessa* du Teatro dell' Angolo/ Théâtre de la Marmaille et *Rouge Tandem* de Lise Castonguay (Gros Mécano).

Les pièces des deux dernières saisons provoquent la création de mondes nouveaux et nous lancent sur des pistes inexplorées. Elles ne s'arrêtent plus seulement à l'examen des comportements ou à l'analyse des contextes sociaux; elles s'ouvrent sur d'autres mondes, réels ou fabuleux, sur l'ailleurs et sur l'activité même de la création. Les auteurs délaissent quelque peu les personnages et leur complexité psychologique et proposent des invitations au voyage pour de nouvelles quêtes. Les atmosphères sont

importantes, de même que les images, les environnements sonores et visuels. L'imagination est valorisée.

Les structures dramatiques, elles, se rapprochent de la narration linéaire. Les auteurs inventent des histoires et nous les racontent de façon à ce que nous, lecteurs et spectateurs, les interprétions. Le temps et l'espace sont de plus en plus éclatés. Et dans cet éclatement, il y a un universel qui rejoint le mythologique et qui se rapproche du tragique, comme dans l'*Histoire de l'Oie* de Michel-Marc Bouchard et *Déséquilibre*, scénario de Gilbert Dupuis. Décidément, les auteurs de *Volte face ou la fameuse poutine* (CEAD) et de *la Merveilleuse aventure de Denis St-Onge* (VLB, 1990), René-Richard Cyr et François Camirand, ont perdu leur pari: le théâtre enfance jeunesse parle toujours haut et fort.

Constats sur une décennie: 1980-1990.

- Les auteurs en théâtre enfance jeunesse écrivent des textes qui sont de plus en plus forts et qui bénéficient grandement des structures de production que sont les compagnies.

- Les pièces sont très souvent publiées, mais les maisons d'édition ne font pas toutes ni toujours un travail d'égale qualité sur les manuscrits.

- Les auteurs devraient produire leurs textes enfance jeunesse sur d'autres scènes et pour d'autres publics afin de leur donner une autre ampleur.

- L'écriture de ces auteurs a engendré de belles créations sonores et musicales ainsi que de fortes scénographies¹³. La publication des textes

¹³ Lire à ce sujet le mémoire de maîtrise de Louise Filteau: *Images scénographiques: étude des éléments visuels dans le théâtre québécois pour jeunes publics de 1979 à 1987*, UQAM, 1988.

devrait tenir compte des aspects visuels et sonores de ces conceptions d'ensemble.

- Les auteurs et les compagnies devront dorénavant identifier des metteurs en scène créatifs qui sauront mettre leurs textes en valeur.

- Les reprises de nombreuses pièces (*le Sous-sol des anges*, *Pleurer pour rire*, entre autres), les traductions en plusieurs langues, les productions de textes québécois à l'étranger sont autant d'événements qui donnent à penser qu'il existe bel et bien un répertoire du théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

- Ces textes du théâtre enfance/jeunesse devraient être considérés comme faisant partie intégrante de la dramaturgie québécoise contemporaine.