

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**LES QUINZE ANS DU THÉÂTRE LE CLOU :
PORTRAIT D'UNE COMPAGNIE DE THÉÂTRE DE CRÉATION POUR
ADOLESCENTS, DANS LE CONTEXTE DU THÉÂTRE POUR L'ENFANCE ET LA
JEUNESSE AU QUÉBEC DE 1989 À 2004**

**MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE**

**PAR
ANNE NADEAU**

AVRIL 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous tenons à remercier les personnes suivantes :

- Les gens du Théâtre Le Clou qui ont facilité mes démarches et m'ont accueillie si chaleureusement : Sylvain Scott, Benoît Vermeulen, Fannie Sénéchal, Éric Potvin et plus particulièrement Isabelle Boisclair, Valérie Bourdua, Michelle Chanonat et Monique Gosselin.
- Maxime Loyer pour sa patience et sa compréhension, alors que je menais de front deux projets de création majeurs : le présent mémoire et la petite Olivia.
- Mylène Benoît, Mariette Fournier et Pierrette Scanlan pour leur générosité et leur implication.
- Michel Fréchette pour son engagement et sa passion. Son œil éclairé me fut indispensable et son énergie très précieuse.
- Anne-Marie Thérout, sans qui cette recherche ne se serait pas concrétisée. Merci d'avoir été un modèle exemplaire et d'avoir trouvé en moi des possibilités insoupçonnées.

Anne Nadeau

Avril 2006

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I L'ÉMERGENCE DU THÉÂTRE POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE AU QUÉBEC	4
1.1 Les débuts	4
1.1.1 Les Compagnons de St-Laurent et le Théâtre-Club	5
1.1.2 La Roulotte et les compagnies de théâtre ambulant	6
1.1.3 Les autres compagnies de théâtre qui offrent un volet enfance.....	7
1.1.4 La Nouvelle Compagnie Théâtrale	8
1.1.5 Changements sociaux et accès à la culture	9
1.2 L'explosion du nombre de compagnies jeunes publics : 1973-1974	10
1.2.1 L'organisation et le regroupement des compagnies de création pour l'enfance	10
1.2.2 Un théâtre qui divertit, puis instruit et fait participer les jeunes	12
1.2.3 Les conditions de la pratique dans les années 1970	14
1.2.4 Les débuts d'un financement public	15
1.2.5 La naissance du théâtre de création pour adolescents	17
1.3 Les conditions de la pratique dans les années 1980	19
1.3.1 Changement philosophique : l'art d'abord !	20
1.3.2 Développement d'un réseau de diffusion en salle	22
1.3.2.1 La Maison Théâtre	22
1.3.2.2 Le réseau de diffusion ailleurs au Québec	25
1.3.3 Création de l'organisme Théâtres Unis Enfance Jeunesse	26

1.3.4	L'évolution d'un genre en théâtre pour adolescents	27
1.4	Le contexte de la production théâtrale pour la jeunesse à partir de 1989	31
1.4.1	État de la pratique en théâtre pour adolescents de 1989 à 2000	32
1.4.1.1	Contexte économique difficile	33
1.4.1.2	L'évolution des mandats des compagnies	35
1.4.1.3	Le Théâtre Bluff	37
1.4.1.4	Rencontre Théâtre Ados	38
1.4.2	Regard sur la situation actuelle : 2000 à 2004	39
CHAPITRE II		
LE PARCOURS ARTISTIQUE DU THÉÂTRE LE CLOU À TRAVERS SES		
PRODUCTIONS		43
2.1	Se regrouper pour créer : les débuts du Théâtre le Clou	43
2.1.1	La fondation de la compagnie	44
2.1.2	L'organisation et le financement	46
2.2	Suivre la vague	47
2.2.1	Première incursion dans le milieu scolaire :	
	<i>Tu peux toujours danser</i>	47
2.3	Trouver sa voie	51
2.3.1	Affirmation de sa personnalité : <i>Jusqu'aux Os!</i>	51
2.4	Explorer et plonger vers la recherche formelle	55
2.4.1	Éclatement cynique : <i>Noëlle en juillet</i>	56
2.4.2	L'audace à pleine vapeur : <i>Les Trains</i>	58
2.5	Tracer le chemin	62
2.5.1	Passage du flambeau aux jeunes créateurs : <i>Les Zurbains</i>	63
2.5.2	Un « road-movie » au théâtre : <i>Au moment de sa disparition</i>	68

2.5.3 Célébration festive pour adolescents de tous âges :	
<i>Romances et karaoké</i>	71
2.6 S'ouvrir à de nouveaux publics	75
2.6.1 Provocation du langage adolescent : <i>La Langue du Caméléon</i>	76
2.6.2 Espoir de voir évoluer l'espèce humaine : <i>L'héritage de Darwin</i> ...	78
2.7 Perspectives d'avenir	81
CHAPITRE III	
PERSPECTIVES D'AVENIR DU THÉÂTRE DE CRÉATION	
POUR ADOLESCENTS	84
3.1 Constats suite à l'étude du Théâtre le Clou	84
3.2 Problématiques spécifiques au théâtre de création pour adolescents	86
3.3 Hypothèse	90
3.4 Pistes pour aider l'expansion de cette forme théâtrale	90
3.4.1 L'implication du gouvernement	91
3.4.2 L'implication des éducateurs	93
3.4.3 L'implication des diffuseurs	94
3.4.4 L'implication des artistes et compagnies jeunes publics	95
3.4.5 L'implication des parents	96
CONCLUSION	97
APPENDICE A	99
PHOTOS DES PRODUCTIONS DU THÉÂTRE LE CLOU	
BIBLIOGRAPHIE	115

RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objectif d'étudier la situation du théâtre de création pour adolescents au Québec. Pour ce faire, nous relaterons d'abord l'histoire de cette pratique en relation avec celle du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en général. Du théâtre purement divertissant au théâtre de création contemporain en passant par le didactisme et l'animation théâtrale, le théâtre pour enfants, puis pour la jeunesse, a joué plusieurs rôles et pris différentes formes. Nous développerons ensuite sur le parcours de la compagnie la plus significative dans le milieu du théâtre de création pour adolescents : le Théâtre Le Clou. Actif depuis 1989, le Théâtre Le Clou cherche à intéresser et bousculer le public adolescent en lui proposant une forme artistique nouvelle et branchée dans le présent. Suite à cette étude de cas, nous analyserons la situation actuelle et proposerons des moyens pour améliorer les conditions de pratique des compagnies qui souhaitent présenter leurs créations aux jeunes de 12 à 17 ans.

Nous croyons que le théâtre de création pour adolescents au Québec ne se développera pas davantage dans les prochaines années sans que de grands changements ne soient opérés dans le financement et la gestion des centres de diffusion de la province. La sensibilisation des enseignants, des diffuseurs, des parents et de la population en général est également nécessaire pour permettre aux adolescents d'entrer plus facilement en contact avec le théâtre de création et les arts en général. Un débat public sur la place de la culture dans notre société serait souhaitable. Notre étude a démontré que malgré les efforts des compagnies spécialisées et de certains diffuseurs, le contact avec les écoles secondaires reste difficile. Les compagnies de théâtre qui s'intéressent au public adolescent doivent être persévérantes et ingénieuses pour survivre dans un marché où les budgets des écoles pour les sorties culturelles sont minimes, voire inexistants. Selon nous, ce qui importe c'est que les jeunes aient accès régulièrement à une diversité de propositions artistiques de qualité, présentées dans des lieux adaptés. Dans le répertoire comme dans la création, l'art doit continuer d'exister pour ce qu'il est, sans redevenir un outil pédagogique.

MOTS CLÉS :

Théâtre – Jeunesse – Adolescents – Adolescence – Théâtre Le Clou

INTRODUCTION

Les années 1970 ont vu naître des dizaines de compagnies de théâtre dont les créations se destinaient aux jeunes publics. Comme la grande majorité de ces compagnies présentaient des spectacles aux enfants de 6 à 12 ans, certains créateurs décidèrent de prendre d'assaut un public jusque-là négligé : les adolescents. Cependant, peu de ces compagnies passèrent le cap des années 1990. En effet, « de huit compagnies de création en direction des adolescents (sic) qui existaient dans les années 1980, il n'en reste plus que deux : le Théâtre Le Clou et le Théâtre Bluff » (Chroniques de la Maison Théâtre, 2001, vol.2, no.5, p.1). Le milieu des années 1990 marqua une période de remise en question pour les compagnies jeunes publics. La volonté des compagnies de maximiser la valeur artistique des productions en jouant uniquement dans des salles de spectacle se trouva confrontée aux coupures dans l'éducation et à la diminution des activités culturelles pour les élèves qui s'en suivit. La situation économique força plusieurs compagnies à fermer leurs portes, à se fusionner ou à varier leur mandat et leur public cible. Le Théâtre le Clou ne fut pas de celles-là.

Créé en 1989, le Théâtre Le Clou suivit la vague de son époque et débuta sa carrière avec un spectacle « à thème »¹, c'est-à-dire un spectacle visant à sensibiliser le public adolescent à une problématique sociale. Peu à peu, ce mandat d'éducation et de sensibilisation fit place à une facture artistique unique qui valut au Théâtre Le Clou de se mériter la confiance des diffuseurs, l'enthousiasme du jeune public et la reconnaissance du milieu théâtral en général. Cette reconnaissance se manifesta entre autres par l'obtention et le maintien de subventions au fonctionnement² et par l'attribution de trois masques au Gala de l'Académie du théâtre en 2003, soit le masque de la Meilleure production jeune public pour « Au moment de sa

¹ On parle aussi de la « thématique » d'un spectacle pour adolescents; c'est-à-dire de la problématique dont on traite dans le spectacle.

² Par opposition aux subventions attribuées pour la réalisation d'un projet artistique précis (appelées « subventions au projet »), les subventions au fonctionnement donnent plus d'autonomie aux compagnies et leur permettent d'avoir une continuité, une longévité. Grâce à ces subventions, les compagnies peuvent bâtir une structure permanente et être fonctionnelles à l'année, qu'elles soient dans une période de production, de tournée, de création ou les trois à la fois.

disparition », et, pour le même spectacle, les masques du Meilleur texte et de la Meilleure mise en scène.

Ces apports encourageants arrivèrent lors d'une période critique pour le théâtre de création pour adolescents. Le nombre peu élevé de compagnies, l'absence de relève et les problématiques reliées au financement sont parmi les facteurs qui menèrent le milieu du théâtre jeunes publics à se questionner sur la pertinence, le rôle et la place du théâtre de création pour adolescents. Ceux-ci ont-ils besoin d'un théâtre spécifique ? En ont-ils envie ? Alors que quelques troupes de théâtre pratiquant l'intervention sociale se rendent encore dans les écoles, que des compagnies se vouent à la présentation de textes du répertoire mis en scène pour le public adolescent et que certains groupes d'élèves voient du théâtre en programmation régulière pour le public adulte, le théâtre de création pour les 12-17 ans a-t-il vraiment sa place ? Depuis 10 ans, ces interrogations restent omniprésentes. Pendant ce temps, le réseau de diffusion tente de mieux s'organiser pour amener au théâtre les enseignants et les étudiants du secondaire. Les deux seules compagnies actives, le Théâtre Le Clou et le Théâtre Bluff, continuent de créer dans ce contexte difficile.

Quelques ouvrages ou articles traitent du théâtre pour l'enfance et la jeunesse des années 1970 à 1985, mais peu de recherches témoignent de son état actuel. Ce théâtre a pourtant considérablement changé depuis 20 ans. Le présent mémoire aura donc comme objectif d'étudier le parcours du Théâtre Le Clou, d'une part pour identifier les raisons qui expliquent le nombre si peu élevé de compagnies de création pour adolescents et d'autre part, pour cerner les spécificités de ce type de théâtre. Nous nous baserons sur l'expérience de cette compagnie pour émettre une hypothèse quant à l'avenir du théâtre de création pour adolescents dans le contexte actuel du Québec. Pour répondre à cet objectif, la méthode utilisée sera celle de l'étude de cas; nous nous pencherons sur le parcours du Théâtre Le Clou, de 1989 à 2004.

D'abord, nous situerons les contextes de création et de représentation en théâtre pour l'enfance et la jeunesse avant la naissance du Théâtre Le Clou, soit les débuts du théâtre pour enfants à partir des années 1950, puis l'explosion du nombre de compagnies jeunes publics

dans les années 1970 et 1980. Nous précisons ensuite comment les conditions financières et les contextes de création, de production et de représentation ont changé depuis les années 1990. Dans la section suivante, nous verrons comment le Théâtre Le Clou a vu le jour et comment son mandat et ses capacités de création ont évolué au fil de ses différentes productions. Finalement, à travers le portrait de cette compagnie, nous tenterons d'apporter une explication à la crise actuelle et de vérifier notre hypothèse quant à l'avenir du théâtre de création pour adolescents au Québec.

Nous croyons que le théâtre de création pour adolescents ne connaîtra pas d'expansion dans les prochaines années. La situation devrait rester stable, malgré les encouragements des pairs et la qualité de certaines productions. Tant que le réseau de diffusion qui permet aux compagnies de jouer en tournée ne sera pas mieux financé et organisé pour atteindre avec succès la clientèle des écoles secondaires du Québec en région et tant que les gens qui en sont responsables ne seront pas mieux formés et plus sensibilisés au théâtre jeunes publics en général et au théâtre de création destiné aux adolescents en particulier, la circulation des spectacles pour adolescents restera difficile. Si les ministères de la Culture et des Communications et celui de l'Éducation, du Loisir et du Sport ne joignent pas plus concrètement leurs efforts pour inciter, voire obliger, les éducateurs à sortir avec leurs élèves pour apprécier différentes œuvres artistiques, incluant le théâtre de création, le développement de nouvelles compagnies de théâtre pour adolescents ne sera pas facilité. Certaines nuances restent cependant à apporter à ces hypothèses. C'est ce que nous tenterons de faire en dernière partie.

CHAPITRE I

L'ÉMERGENCE DU THÉÂTRE POUR L'ENFANCE ET LA JEUNESSE AU QUÉBEC

Cette section présente le contexte historique dans lequel se développent les premières formes de théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Québec, ainsi que leur évolution à travers les époques. L'objectif de ce premier chapitre n'est pas de dresser une liste exhaustive de toutes les manifestations théâtrales destinées aux 3-17 ans jusqu'à aujourd'hui, mais plutôt de nommer les courants et de constater l'évolution de la pratique pour mettre en perspective l'état du théâtre de création pour adolescents et l'histoire du Théâtre Le Clou dans les autres chapitres. Du théâtre purement divertissant au théâtre de création contemporain en passant par le didactisme et l'animation théâtrale, le théâtre pour enfants, puis pour la jeunesse, a joué plusieurs rôles et pris différentes formes. Selon les époques, les modes, les besoins, mais surtout les expériences des artistes, la pratique du théâtre de création pour les jeunes publics au Québec s'est transformée et elle atteint maintenant un niveau de qualité artistique reconnu internationalement.

1.1 Les débuts

Les premières représentations de pièces de théâtre pour l'enfance et la jeunesse, dans les années 1950 et 1960, sont plutôt marginales dans le paysage théâtral québécois. S'adressant aux 6-12 ans et produites par des compagnies d'abord dédiées à un public adulte, elles visent le divertissement des familles qui fréquentent les parcs ou les salles de spectacles la fin de semaine. Ce n'est qu'un peu plus tard que le théâtre se déplace dans les écoles pour rejoindre le public scolaire. Ces expériences sont généralement de courte durée et mènent à la même conclusion : les textes dramatiques pour ce public sont quasi inexistantes et la création de nouvelles pièces exige une expertise difficile à trouver.

1.1.1 Les Compagnons de St-Laurent et le Théâtre-Club

Les premières compagnies québécoises à s'intéresser au théâtre pour enfants sont d'abord des compagnies dédiées au public adulte. En effet, Les Compagnons de St-Laurent et le Théâtre-Club fondent chacune une section pour l'enfance : l'Arc-en-ciel (1949) pour Les Compagnons et le Théâtre des Mirlitons (1958) pour le Théâtre-Club. Les spectacles présentés sont « légers, fantaisistes, et leurs titres mêmes évoquent des sujets habituellement réservés aux jeunes. » (Beauchamp, 1985, p.15) On y joue des farces, des adaptations de contes ou des sketches, le tout offert à un prix abordable, avec l'objectif avoué de faire un théâtre populaire, accessible à tous. Ces spectacles sont présentés au public familial, donc avec des salles mixtes d'enfants et de parents, sans restriction sur le groupe d'âge ciblé.

Chez ces deux compagnies, la présentation de spectacles pour enfants coïncide avec une certaine permanence : l'utilisation d'un lieu fixe pour la représentation et l'obtention de subventions. « Le théâtre pour enfants ne constituait pas l'objectif premier de ces compagnies, mais elles en ont fait dès que cela leur a été possible. C'est dire leur volonté de servir tous les publics potentiels et de prendre les enfants en considération. » (Beauchamp, 1985, p.17). On retrouve également chez eux le désir de former un futur public adulte averti et intéressé par le théâtre et la culture. Les spectacles de l'Arc-en-ciel sont des farces du Moyen-Âge, des chansons mimées ou encore des textes pour enfants écrits par l'auteur français Léon Chancerel. La compagnie souhaite présenter des spectacles professionnels qui émerveillent les enfants, des spectacles fantaisistes et fantastiques, comme avec *Léo l'acrobate* (1949) et *Les aventures de Babar* (1950). Au Théâtre des Mirlitons, on s'intéresse davantage au monde merveilleux des contes, adaptés pour le théâtre par des auteurs, tels Jacques Létourneau et Luan Asslani. Ainsi, parmi les spectacles présentés, mentionnons : *Ali-Baba* (1958), *Le Chat botté* (1959) et *Les trois désirs de Coquelicot* (1961), ce dernier n'étant pas l'adaptation d'un conte, mais bien un texte dramatique créé par Luan Asslani et inspiré de la structure d'un conte de fée.

L'aventure ne dure que quelques années pour ces deux compagnies qui cesseront toutes leurs activités en 1952 pour Les Compagnons de St-Laurent et en 1962 pour le Théâtre-Club.

Elles accuseront toutes deux le manque de textes dramatiques pour l'enfance pour justifier la difficulté de monter des saisons dédiées aux jeunes.

1.1.2 La Roulotte et les compagnies de théâtre ambulant

En 1953, le théâtre pour enfants devient nomade. La Roulotte est un projet développé par la Ville de Montréal et confié à Paul Buissonneau. Celui-ci crée, avec l'aide de jeunes comédiens, un concept de spectacle participatif, où des enfants répètent le jour des numéros qu'ils présenteront le soir en compagnie d'acteurs professionnels. L'idée se transforme avec les étés qui passent et l'équipe explore d'autres genres : le conte, la commedia dell'arte et, éventuellement, la création collective. L'implication des enfants se modifie en 1965, où ils deviennent uniquement spectateurs. Au même moment, une autre compagnie de théâtre ambulant voit le jour : Le Vagabond (1957). D'abord axé sur la création de marionnettes avec les enfants et la présentation de courts numéros conçus par les jeunes participants, Le Vagabond s'intéressera progressivement à la présentation de spectacles et s'y consacrera à partir de 1965. Notons que la Ville de Longueuil a également eu sa roulotte. « Historiquement, c'est à partir de 1960 que la Ville de Longueuil mène une action systématique en théâtre pour enfants. » (Beauchamp, 1976. p.48) Elle est d'abord confiée à des amateurs, puis en 1973, des troupes de théâtre en prennent la direction. Cette nouvelle organisation, appuyée par d'autres troupes, donnera naissance au Festival de théâtre pour enfants de Longueuil, dont nous parlerons plus tard.

Le Vagabond et La Roulotte sont les deux premières compagnies de théâtre vouées entièrement à l'enfance. Comme ceux qui ont tenté l'expérience avant elles, elles se sont heurtées à l'absence de textes. Cette obligation de créer un répertoire stimulera les troupes et compagnies qui suivront...

1.1.3 Les autres compagnies de théâtre qui offrent un volet « enfance »

Jusqu'en 1973, le théâtre pour enfants continue d'être principalement créé par des compagnies de théâtre non spécialisées qui ont l'intention de divertir et de sensibiliser un futur public. C'est le cas des Apprentis-Sorciers, qui présentent un volet enfance de 1961 à 1967, axé principalement sur les farces et la comédie, puis sur la commedia dell'arte et les canevas du Guignol. Le Théâtre du Rideau Vert (1967-1979) et le Théâtre du Trident (1971-1976) présentent également des saisons consacrées à l'enfance, durant la fin de semaine. À partir de 1971, le Rideau Vert tente même d'attirer le public scolaire, une première dans le domaine du théâtre pour enfants, avec des spectacles de marionnettes ou des spectacles de théâtre joués par des acteurs. Les titres des spectacles présentés témoignent du genre de contenu auquel les jeunes spectateurs étaient conviés : *Les Pères Noël à la Ribouldingue* (Le Rideau Vert, 1968), *Faby au Far West* (Théâtre pour enfants de Québec, 1969 et Le Rideau Vert, 1970) ou encore *Ti-gars et Tite-fille au pays de partout* (Le Trident, 1973).

Les années 1960 mènent à l'apparition des premières compagnies³ qui désirent se vouer complètement au public des 6 à 12 ans. Le Théâtre pour enfants de Québec, actif de 1967 à 1970, le Théâtre des Pissenlits, de 1968 à 1984, et L'Arabesque, de 1967 à 1973⁴, sont de bons exemples. Tout est à faire pour ces compagnies : textes, contacts avec les écoles, recherche de financement, sensibilisation du milieu. Cette période amène un certain développement de l'écriture dramatique pour les jeunes et la création d'un premier réseau de diffusion à travers les écoles des différentes régions du Québec. Plusieurs des compagnies de théâtre pour enfants fondées entre 1964 et 1973 créent des spectacles originaux, axés sur le divertissement, où le jeu des acteurs appelle la participation directe des enfants-spectateurs.

³ Sans compter les projets nomades (La Roulotte et Le Vagabond).

⁴ Plusieurs membres de la troupe L'Arabesque fondent le Théâtre l'Arrière Scène en 1973, (dont l'actuel directeur artistique, Serge Marois).

1.1.4 La Nouvelle Compagnie Théâtrale

L'arrivée de la Nouvelle Compagnie Théâtrale (NCT), en 1964, viendra enfin solliciter les 12-17 ans. À l'époque de sa fondation, la création reste encore une pratique marginale et plus difficile à vendre au monde de l'éducation, la NCT se donne donc le mandat de présenter du théâtre de répertoire. « Se loger à l'enseigne d'une culture cultivée [sic] coïncidait avec la pratique du monde de l'éducation d'alors. Le public cible étudiait régulièrement les œuvres et les auteurs présentés par la N.C.T. L'adéquation était parfaite » (Gruslin, 1984, no 30, p.137). Dans les années 1970, avec l'intérêt émergeant pour la création et la pression exercée sur les compagnies qui présentent des textes de répertoire, la NCT décide d'ajouter à sa programmation un texte québécois par saison. Cette formule reste sensiblement la même depuis plus de 30 ans. Dans le choix de ses pièces, la direction de la compagnie doit tenir compte de plusieurs facteurs : la diversité des époques, des genres dramatiques, des auteurs, des grands thèmes. Elle souhaite également présenter différents modes d'écriture d'une œuvre théâtrale (textes originaux, traductions, adaptations). La NCT a la volonté de s'adresser à la fois au public scolaire et au grand public, en gardant en tête le fait que certains groupes d'élèves fréquenteront son théâtre pendant cinq ans (Dubé et Gascon, 1986).

À partir de 1968, faisant suite à une suggestion du ministère de l'Éducation, la compagnie produit *Les Cahiers*, outil destiné aux enseignants et contenant des informations sur chaque production. Ce document a pour but d'encourager les pédagogues à se servir du théâtre pour leur enseignement (français, histoire, géographie...). À la NCT, qui présente ses spectacles au théâtre du Gesù jusqu'en 1975, puis au Théâtre Denise-Pelletier, les représentations sont offertes en matinées scolaires, mais aussi le soir, autant pour le grand public que pour les écoles qui font des sorties après les heures de classe.

La NCT est encore très présente dans le paysage théâtral québécois. Elle porte maintenant le nom du lieu qu'elle habite, soit le Théâtre Denise-Pelletier, et coordonne aussi la programmation et la gestion de la salle Fred-Barry. Cette salle est un lieu de diffusion qui s'ouvre plutôt aux jeunes compagnies de la relève. La programmation s'articule autour de spectacles qui peuvent attirer ou plaire au public adolescent sans pour autant avoir été conçus

spécifiquement pour lui. Avec ses deux salles aux mandats très différents, le Théâtre Denise-Pelletier est la compagnie attirant le plus de groupes scolaires du secondaire et, souvent, le seul théâtre que visitent les adolescents.

1.1.5 Changements sociaux et accès à la culture

Le Québec des années 1960 est porté par un immense élan créateur. « L'émergence du théâtre pour l'enfance et la jeunesse est intimement lié aux bouleversements sociaux, culturels et politiques de la fin des années 1960. » (Théroux, 2003, p.11) Roger Deldime, sociologue, pédagogue et artiste, parle de cette période comme du moment de la démocratisation culturelle et de la reconnaissance des droits des enfants à des spectacles de qualité (1991), ce qui a pour effet de provoquer l'éclosion d'un nouveau champ d'exploration théâtrale et de nouvelles compagnies spécialisées, un peu partout à travers le monde, incluant au Québec. C'est à ce moment que le milieu politique commence à se responsabiliser face à l'accès à la culture. Le théâtre sera stimulé par la création des ministères des Affaires culturelles en 1962 et de l'Éducation en 1964, ainsi que par l'instauration d'un régime scolaire public et universel (TUEJ et CQT, 2002). En 1968, Le Rapport Rioux sur l'enseignement des arts au Québec est rendu public et encourage le contact des enfants en milieu scolaire avec l'art. Le premier programme d'expression dramatique est mis en œuvre dans les écoles en 1973.

Avant 1973, le théâtre pour l'enfance et la jeunesse ne recevait aucune subvention du Conseil des Arts du Canada, du ministère des Affaires Culturelles du Québec ou du Conseil des Arts de Montréal⁵, alors que le secteur grand public était financé par ces trois organismes. Les jeunes troupes qui se forment pendant cette période viendront revendiquer la place d'un théâtre de création pour les enfants. Ces créateurs parlent haut et fort et tentent de bâtir un répertoire et une réputation au nouveau théâtre pour enfants.

⁵ Alors connu sous l'acronyme CACUM (Conseil des Arts de la communauté urbaine de Montréal).

1.2 L'explosion du nombre de compagnies jeunes publics : 1973-1974

Le début des années 1970 amène un vent de changement sur le milieu du théâtre pour enfants au Québec : un dynamisme nouveau, une organisation plus solide, une exploration nouvelle de la création, un regard posé sur le jeune spectateur, une écoute attentive de ses envies et préoccupations. Un théâtre porté à bout de bras par de jeunes artistes qui s'intéressent à tous les aspects de la création théâtrale : du jeu à la conception scénographique, en passant par l'écriture et l'animation théâtrale. De jeunes troupes qui tissent des liens avec l'école, premier partenaire dans la diffusion de spectacles pour enfants, puis pour adolescents, et qui sont prêtes à se déplacer et à faire de la tournée avec des décors facilement adaptables aux différents lieux de représentation : parcs, gymnases, auditoriums, salles de classe, etc. L'important est d'aller vers l'enfant, de lui parler, de l'émouvoir, de l'informer, de l'amuser. Les subventions nouvellement accordées à ce milieu théâtral en émergence contribuent à favoriser ce tourbillon d'activités culturelles qui caractérise les années 1970.

1.2.1 L'organisation et le regroupement des compagnies de création pour l'enfance

Hélène Beauchamp, spécialiste du théâtre pour l'enfance et la jeunesse au Québec, identifie principalement deux organismes qui ont participé au développement du théâtre pour enfants de cette époque : le CEAD (Centre des auteurs dramatiques) et l'AQJT (Association québécoise du jeune théâtre). D'abord, le CEAD, lieu de réflexion sur l'écriture théâtrale fondé en 1965 et organisme de promotion pour la nouvelle dramaturgie québécoise⁶, accueille Monique Rioux, en 1972-1973. Elle propose d'animer des ateliers d'écriture dramatique avec et pour les enfants. Cette initiative marque le début d'une nouvelle façon d'écrire et de créer pour ce public, ainsi que les premiers pas du Théâtre de La Marmaille, compagnie importante pour son apport artistique au milieu, mais aussi pour ses recherches et expériences de création qui impliquent le jeune spectateur. Par la suite, en décembre 1974, le CEAD sera l'instigateur d'une réunion spéciale réunissant pour la première fois les artisans

⁶ Tel que définit dans son *Répertoire*, 2001.

du théâtre pour enfants et ceux de la télévision. Autour de la même table se trouvent « des troupes qui fonctionnent selon un principe collectif et qui favorisent la création (Les Marionnettes Mérinat, les Clandestins, la Famille Corriveau, la Marmaille et le Théâtre de Carton) et des représentants de compagnies professionnelles dont le travail est régi par l'Union des artistes et par l'Association des directeurs de théâtre (Théâtre du Rideau Vert, Centre National des Arts, Grand théâtre de Québec, Théâtre des Pissenlits et Radio-Canada) » (Beauchamp, 1976, p.46). Ce rassemblement permettra de constater les différences d'objectifs, de philosophie et de financement des deux groupes, ainsi que le besoin des compagnies de création de s'associer pour mieux se développer et s'organiser.

D'abord créée sous le nom d'Association canadienne du théâtre amateur (ACTA) en 1958, l'AQJT subit de nombreux changements à la fin des années 1960 lorsque viennent s'y joindre les nouvelles troupes de « jeune théâtre »⁷ Au début des années 1970, l'ACTA regroupe des troupes qui n'appartiennent pas à l'Union des artistes ou à un autre syndicat professionnel et qui se consacrent à un théâtre de création. C'est en 1972 qu'elle devient AQJT, appellation représentant mieux le statut de ses nouveaux membres. Parmi les compagnies membres de cette association, certaines souhaitent se vouer à la création de théâtre pour enfants et adolescents. Elles forment le Comité de théâtre pour enfants de l'Association québécoise du jeune théâtre, en 1973, et organisent un premier festival de théâtre en 1974, à Longueuil. Le Festival de théâtre pour enfants deviendra un événement annuel. Il a lieu à Longueuil les trois premières années puis, après avoir fait face à des problèmes d'ordre financier en 1977 et 1978, il s'installera au parc Lafontaine, à Montréal, jusqu'en 1985 sous le nom de *Festival international du théâtre jeunes publics du Québec*. C'est le début de l'établissement de regroupements et de structures d'appui pour les troupes actives en théâtre pour l'enfance et la jeunesse.

En effet, les festivals donnent l'occasion au Comité de théâtre pour enfants de l'AQJT d'organiser des rencontres et des discussions autour de sa pratique. Le milieu se développe et

⁷ Le jeune théâtre est un mouvement initié par des artistes sortant, pour la plupart, des écoles de formation et souhaitant créer un répertoire neuf, certaines troupes s'adressant au grand public, d'autres aux enfants. Parmi celles-ci, les compagnies citées plus haut.

de nouvelles compagnies naissent, plusieurs d'entre elles sont encore actives aujourd'hui⁸. Cette génération d'artistes est la première à revendiquer la place du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, à refuser de le considérer comme un « sous-théâtre » et à vouloir se spécialiser auprès de ce public.

1.2.2 Un théâtre qui divertit, puis instruit et fait participer les jeunes

Ces réflexions autour de la pratique mènent à reconsidérer les contenus présentés aux enfants. On ne cherche plus seulement à les divertir. Après avoir tenté l'adaptation de romans, de bandes dessinées ou de contes, les troupes décident de se libérer des valeurs véhiculées par ces formes plus traditionnelles et des structures qu'elles imposent. Les questionnements mènent à une réorientation vers de nouvelles valeurs plus sociales et à l'identification d'un besoin clair : « jouer avec » plutôt que « jouer pour » les spectateurs (Beauchamp, 2001, p.134). Les compagnies développent une expertise d'animation théâtrale. Elles se déplacent dans les lieux qui regroupent des enfants (écoles, centres de loisirs...) et jouent avec eux. De ces expériences sont tirées des personnages, des thématiques, des lieux dont les artistes s'inspirent pour créer des histoires. Le « théâtre animateur » doit impliquer le public dans son vécu, lui permettre d'intervenir dans l'immédiateté de la représentation et réintégrer le spectateur dans son contexte social : sa famille, son école, son quartier, en mettant en scène des personnages du quotidien.

Pour être plus facilement reçues dans les écoles, certaines troupes se donnent une vocation plus éducative. Elles intègrent dans leurs spectacles des messages sur l'hygiène dentaire, la sécurité ou l'importance de la communication. Certaines trouvent aussi le moyen de joindre l'éducation et l'ouverture à un discours social. Par exemple, La Cannerie, troupe de Drummondville travaillant en étroite collaboration avec la commission scolaire de la région, crée en 1976 le spectacle *On s'est encore écarté*, un compromis entre les désirs de la troupe et ceux des éducateurs. Cette pièce traite du bonheur (thème à valeur sociale choisi

⁸ De bons exemples sont le Théâtre de La Marmaille (1973; devenu Le Théâtre Les Deux Mondes en 1992), le Théâtre de l'Avant-Pays (1976), le Théâtre de l'Oeil (1973), Le Théâtre de Quartier (1975) ou Le Carrousel (1975).

par la troupe) tout en intégrant des notions mathématiques pour favoriser la conversion des élèves au système métrique (demande de la commission scolaire).

La plupart de ces regroupements de créateurs préfère toutefois se tourner vers le quotidien des enfants pour s'inspirer et créer des pièces où ceux-ci vont se reconnaître. Leur écriture est, la plupart du temps, collective. Les façons de faire sont diverses : des clowns traitent du sexisme⁹, des jeunes témoignent des soucis de la vie quotidienne et leurs réflexions sont mises en scène¹⁰, ou encore, une troupe parle des « gangs » et des relations parents-enfants aux adolescents¹¹. Le théâtre est un miroir, un moyen de révéler des enjeux sociaux pour faire réagir les jeunes spectateurs, un endroit d'échange. Monique Rioux précise la façon de faire au Théâtre de La Marmaille : « Nous risquons de moins nous tromper (sur ce qu'est la réalité de l'enfance actuelle) en basant nos spectacles sur des ateliers d'écriture élaborés avec les enfants; les enfants détiennent leur propre vocabulaire, leur propre mode de structuration, ils sont d'un milieu donné et extériorisent des valeurs qui nous renseignent sur eux et sur la collectivité dans laquelle ils vivent. » (Des Landes, 1978, p.28) En effet, la plupart des spectacles créés par les troupes sont issus de recherches et de discussions avec des enfants et des adolescents sur des thématiques qui les concernent et une représentation est généralement suivie d'une discussion avec le public. Parfois même, l'interaction des jeunes spectateurs est sollicitée pendant la présentation de la pièce (questions directes posées aux enfants par les personnages).

Si la plupart des membres des troupes de cette époque sont d'abord des acteurs, leur méthode de création et leurs moyens financiers les amènent à jouer tous les rôles dans la production : animation, écriture collective, interprétation, confection de costumes et de décors, administration. La pauvreté des moyens financiers et l'obligation de tourner dans plusieurs lieux (souvent des écoles) influencent la conception de la pièce : des décors faciles à transporter et à monter, peu ou pas de technique (éclairage, système de son...) et des

⁹ *L'amour, c'est des toasts*, de la compagnie de théâtre La Bebelles, 1978.

¹⁰ *Pourquoi tu dis ça ?*, par La Marmaille, 1976.

¹¹ *Au cœur de la rumeur*, du Théâtre de Carton, 1976. Ce spectacle est interdit sur tout le territoire de la C.É.C.M. (Commission des écoles catholiques de Montréal). C'est le premier spectacle pour les 13-16 ans qui met en évidence la réalité des adolescents, leur langage, leur rythme, leur attitude.

costumes qui sont souvent des vêtements récupérés et agencés pour correspondre au personnage interprété.

Les auteurs qui souhaitent se spécialiser auprès du jeune public sont encore rares. C'est Marie-Francine Hébert avec sa pièce *Cé tellement « cute » des enfants*, en 1975, qui lance le coup d'envoi d'un nouveau genre. Loin des contes de fées, ce texte met en vedette des personnages enfants qui, s'ennuyant, se rabattent sur la violence et le harcèlement mutuel. Ce texte bouleversant deviendra un classique du nouveau théâtre pour enfants québécois. Il faudra tout de même attendre le début des années 1980 pour véritablement voir le métier d'auteur dramatique pour l'enfance et la jeunesse émerger des collectifs d'écriture.

1.2.3 Les conditions de la pratique dans les années 1970

Un paradoxe évident surgit quand vient le temps de parler de la diffusion et du subventionnement des troupes de création pour l'enfance et la jeunesse : alors que les artistes des années 1970 choisissent d'éveiller les enfants à la réalité sociale et politique et qu'ils prônent la liberté d'expression et l'ouverture, leur survie dépend complètement des commissions scolaires. Donc, si celles-ci censurent un spectacle, soit les artistes se plient à leurs exigences, acceptant ainsi une répression contre laquelle ils disent se battre, soit ils refusent et se retrouvent sans emploi.

L'école reste le premier lieu de travail des troupes et compagnies. Elles y donnent des ateliers de jeu dramatique et y présentent des spectacles. Le contact direct avec l'enfant et sa participation à la représentation sont primordiaux, alors les troupes continuent de privilégier le « chez-eux » des enfants pour permettre à tous d'avoir accès au théâtre. De cette affirmation naît une nouvelle contradiction : comment amener le théâtre à tous les enfants quand seules les écoles avec du budget peuvent engager des troupes de théâtre ? Les troupes souhaitent offrir des spectacles de qualité, mais les conditions de représentation sont très variables d'une école à l'autre : les lieux physiques, la préparation des enfants, les demandes spéciales des enseignants et le temps alloué à la représentation sont chaque fois différents.

À cette époque, le public familial reste peu sollicité. À l'occasion, certains spectacles sont présentés la fin de semaine, dans des salles de loisirs, des parcs ou des centres culturels, mais nécessitent plus de travail de vente et engendrent des revenus moins sûrs pour les troupes, à moins que des organismes n'achètent leurs spectacles et s'occupent eux-mêmes de trouver le public. Cette initiative est encore rare, sauf pour les théâtres institutionnels qui, comme Le Rideau Vert, présentent encore des pièces pour enfants la fin de semaine. Cette pratique de double vocation (enfants-adultes) prendra définitivement fin quand les organismes qui les subventionnent exigeront des compagnies qu'elles choisissent un mandat artistique unique.

1.2.4 Les débuts d'un financement public

Avant la saison 1973-1974, aucune compagnie dédiée exclusivement à la création pour l'enfance ou la jeunesse n'est subventionnée par un organisme public¹². Ces troupes veulent être reconnues et recevoir des subventions récurrentes qui leur donneraient un meilleur soutien financier et qui témoigneraient d'une valorisation de leur pratique, mais leur travail véhicule un discours critique face au système politique et au système scolaire public, en plus de favoriser un langage familier (plus près de celui des enfants) plutôt qu'un langage soutenu qui plairait davantage aux gestionnaires du milieu scolaire.

Différents ministères développent des programmes d'aide destinés aux jeunes professionnels de tous les domaines. Les compagnies de théâtre peuvent enfin en bénéficier. Par exemple, en 1973, le projet « Perspectives jeunesse », attribue des subventions à 4 300 projets au Canada, incluant plus de 50 projets de théâtre au Québec. Le théâtre destiné à des publics particuliers est favorisé et parmi ceux-là, les enfants (Gruslin, 1980). Le Conseil des Arts du Canada donne ses premières subventions à des troupes pour enfants en 1973-1974. Seules deux troupes en bénéficient et les montants sont peu importants : 5 000\$ pour le Théâtre de la Commune et 1 500\$ pour le Théâtre de La Marmaille. En 1976-1977, le

¹² Mis à part les troupes qui sont gérées par une municipalité, telle La Roulotte qui est un projet de la Ville de Montréal et qui est financée par le secteur des Loisirs et des parcs.

nombre de troupes subventionnées passe à 11 et le montant total à 104 200\$, soit presque le double de la saison précédente.

Au provincial, c'est le ministère des Affaires culturelles (MAC) qui subventionne le milieu théâtral. Avant 1974-1975, quelques subventions avaient été accordées à des troupes de théâtre pour enfants, un maximum de deux troupes par année, sans récurrence, mais à partir de cette saison, le nombre de troupes recevant des enveloppes d'argent augmente chaque année et les montants aussi. Par exemple, Le Carrousel passe de 3 000\$ en 1975-1976 à 19 500\$ en 1978-1979. Cette saison-là, le MAC subventionne 28 compagnies et troupes de théâtre pour enfants et adolescents.

Les subventions octroyées par les structures municipales sont quasi-inexistantes à ce moment. Seule la Ville de Montréal, avec son Conseil des Arts formé en 1956, attribue des montants au milieu théâtral. Cependant, les organisations subventionnées sont d'abord les théâtres institutionnels, puis, à partir de 1977-1978, certaines troupes de théâtre pour enfants s'ajoutent. Les deux premières sont le Théâtre des Pissenlits et le Youtheatre.¹³ Sa participation au financement des compagnies et troupes de théâtre de création s'est faite plus progressivement. Selon Adrien Gruslin (1980), il s'agit d'une réaction volontaire pour révéler la position méfiante du Conseil face à la création théâtrale.

Le théâtre de création pour enfants et adolescents des années 1970 a dû se développer avec assurance, d'abord sans l'aide des pouvoirs publics, tout comme les autres compagnies du Jeune théâtre. Il semble que leur effervescence créatrice et leur démarche originale aient bouleversé les façons de faire traditionnelles. Les instances politiques ont pris du temps à reconnaître le sérieux, la qualité, la continuité et la crédibilité de leurs projets.

¹³ Le Théâtre des Pissenlits a œuvré au près du jeune public de 1968 à 1984, mais est resté un théâtre de divertissement, que les autres compagnie de l'époque qualifiaient de moins menaçant. Le Youtheatre est une compagnie de théâtre anglophone montréalaise, toujours active aujourd'hui auprès de l'enfance et de l'adolescence.

1.2.5 La naissance du théâtre de création pour adolescents

Les années 1970, c'est aussi le début de la création de spectacles de théâtre pour adolescents. La NCT est la principale compagnie responsable des spectacles pour les 12-17 ans joués dans cette décennie. Bien que son mandat soit d'abord de présenter des classiques, au moins une production par saison met en scène un texte québécois, souvent une création. En effet, la NCT lancera des concours d'écriture pour aider à créer un bassin de pièces et d'auteurs québécois dont les œuvres peuvent être présentées à des adolescents. Toutefois, comme l'admet lui-même Gilles Pelletier, cofondateur de la NCT, ces textes n'étaient pas toujours à la hauteur : « si ces tentatives (les pièces-concours) ont créé un nouvel intérêt pour le théâtre, elles n'ont pas fait naître de nouveaux auteurs. On créait des vedettes pendant trois jours, l'auteur se pensait très bon; en fait, c'était la production et le jeu des acteurs qui le sauvaient. » (Gruslin et Vaïs, 1984, p.145)

Ailleurs, le théâtre pour adolescents sera d'abord créé par des collectifs d'écriture, tout comme le théâtre pour enfants de la même époque. Certaines compagnies spécialisées dans la production de spectacles pour les enfants du primaire tentent sporadiquement l'expérience de créer pour les jeunes du secondaire. C'est le cas de la Grosse Valise¹⁴, du Théâtre de Quartier¹⁵ et du Théâtre de la Marmaille¹⁶, par exemple. D'autres compagnies décideront d'y consacrer une grande partie de leur travail et d'aborder ce public avec une approche spécifique.

Le Théâtre de l'Atrium, fondé en 1974, est le premier théâtre professionnel à s'adresser exclusivement au public adolescent. Cette troupe monte surtout les textes de son auteur-maison, Yvon Lelièvre, mais aussi quelques adaptations de textes étrangers. Avec des spectacles comme *Les bonheurs rêvés* en 1977 ou *Envoye donc* en 1978, elle cherche à intéresser les jeunes au théâtre en leur présentant des spectacles de qualité qui les aident à comprendre ce qu'est réellement le théâtre (Dubé et Gascon, 1986). À partir des années

¹⁴ *Gloria in Excelsis Deo* et *Fantascope* en 1975, *Beau temps pour le regroupement* en 1979.

¹⁵ *Un crédit d'amour* en 1975, *La petite histoire des Cégeps* en 1978, *Une journée ben ordinaire* en 1979.

¹⁶ *Pourquoi tu dis ça* en 1976.

1980, l'Atrium invite des metteurs en scène, puis des auteurs ne faisant pas partie de la compagnie à collaborer à une création. Plusieurs de ceux-ci sont encore très actifs, et même célèbres aujourd'hui : Robert Lepage, Lorraine Pintal, René-Daniel Dubois...

Le Théâtre du Sang-Neuf, oeuvrant à Sherbrooke à partir de 1973, consacre la moitié de ses productions au public adolescent. La création y est collective et les spectacles portent des titres tels : *On est pas plus en avant qu'on était en arrière* en 1975, *Chu pour rien, chu contre toute* en 1976, ou encore *J'étais parti pour aller loin* en 1977. Avec le temps, le Théâtre du Sang-Neuf cherchera à s'impliquer toujours davantage pour faire évoluer la pratique théâtrale auprès des adolescents.

D'autres compagnies montent également des spectacles pour adolescents avec, en majorité, le désir de représenter sur scène la réalité des jeunes. Parmi ceux qui viendront vraiment bouleverser les façons de faire et tenter de passer des messages sociaux, mentionnons : *Pourquoi tu dis ça?*, du Théâtre de La Marmaille en 1976 et *Au cœur de la rumeur*, du Théâtre de Carton, aussi créé en 1976. Sinon, on se situe entre le divertissement par le fantastique (ex. : *Impromptu chez monsieur Pantalón* par La Rallonge en 1977), le divertissement par des pièces mettant en scène des personnages adolescents (ex. : *Histoire d'une « date » entre Sylvie et Louis* par le Théâtre de l'Atrium en 1979) ou encore, le théâtre didactique (ex. : *La petite histoire des Cégeps* par Le Théâtre de Quartier en 1978)

Avant l'organisation plus solide d'un réseau de diffusion (vers la fin des années 1980), le théâtre pour adolescents doit, comme le théâtre pour enfants, frapper aux portes des écoles pour se faire accueillir. Le défi semble pourtant encore plus grand quand il s'agit d'approcher les écoles secondaires et les cégeps. D'abord, une concurrence existe à l'intérieur même de l'école avec les « sketches », les pièces de théâtre et l'improvisation produits par les élèves. De plus, le « thème » du spectacle offert doit intéresser les enseignants et la direction. Il faut donc, pour les compagnies, juxtaposer des contraintes qui ne font pas toujours bon ménage : plaire à la fois aux adultes décideurs et aux jeunes, respecter des objectifs pédagogiques, offrir ses services au plus bas prix possible et se dépêcher à créer avant que le sujet choisi et approuvé ne soit pris par une autre compagnie de

théâtre ou qu'il ne soit démodé. La représentation est souvent suivie d'analyses, de discussions ou de résumés évalués en classe, ce qui n'aide pas les jeunes à aimer le théâtre. N'oublions pas que ce public est encore plus difficile à rejoindre en dehors du milieu scolaire. En effet, l'adolescence marque souvent le début d'une volonté d'indépendance où les jeunes font moins de sorties avec leurs parents et, malheureusement, les adolescents vont rarement s'acheter eux-mêmes des billets de théâtre.

Les années 1970 présentent donc les débuts du théâtre de création spécifiquement pour les adolescents. Alors que la plupart des compagnies suivent les directives des écoles pour pouvoir continuer de produire des spectacles, certaines osent et prennent le risque de provoquer leur public, quitte à faire face à la censure ou à l'annulation de représentations. L'arrivée de subventions et la frustration de certains artistes qui refusent de se soumettre aux humeurs des pédagogues, rendent les compagnies plus indépendantes et les créateurs moins craintifs. La décennie qui suivra sera celle d'un théâtre qui bouscule le système scolaire et qui explorera les possibilités de l'écriture et de la mise en scène pour donner un rythme nouveau aux spectacles pour la jeunesse.

1.3 Les conditions de la pratique dans les années 1980

Avec le début des années 1980 se lève un vent de contestation dans le milieu du théâtre pour enfants : les artistes prennent conscience des risques de ségrégation culturelle et d'appauvrissement artistique d'une pratique uniquement centrée sur le jeune spectateur. Ils ont exploré à fond le fonctionnement collectif et souhaitent évoluer vers une structure artistique où les intervenants se spécialisent (auteurs, metteurs en scène, acteurs, compositeurs, manipulateurs, scénographes...) et où les spectacles se complexifient.

1.3.1 Changement philosophique : l'art d'abord !

Ce mouvement fait écho aux réflexions qui ont cours au même moment en Europe. Comme le rapporte la sociologue belge Jeanne Pigeon (1991), en créant un théâtre exclusivement dédié aux jeunes, les créateurs ont vu leur pratique marginalisée, voire minimisée par la communauté artistique qui les entoure. Maintenant, les compagnies adoptent un nouveau discours, axé sur la valeur artistique de leur travail. Ici, au Québec, des conclusions semblables sont tirées du Colloque international sur le théâtre pour la jeunesse, tenu à Montréal en mars 1981. Des observateurs du Colloque rapportent les conclusions de cette rencontre à laquelle participent la plupart des troupes et compagnies actives du Québec et quelques compagnies de la Belgique, du Portugal, de l'Allemagne, des États-Unis et du Canada anglais :

Trop longtemps, l'auteur a comprimé son expression personnelle au profit d'un certain souci didactique plus ou moins accentué. Trop longtemps, les troupes se sont méfiées de l'imaginaire de peur de berner l'enfant, de le maintenir dans « l'illusion » et, de ce fait, le souci de réalisme a restreint les contenus, le jeu des comédiens, l'ensemble de la production. Cet abandon du « complexe de l'adulte » s'annonce par des faits significatifs. Une réhabilitation de l'imaginaire est amorcée. L'adulte, tout en respectant l'enfant-public, trouve sa place. Les contenus sont de moins en moins limités. Peu à peu, on a réalisé que l'on peut tout dire aux enfants; il suffit de découvrir la *forme* appropriée à ce « dire » [...] Le théâtre pour enfants s'achemine vers une exploration de plus en plus poussée de la forme et c'est dans cette voie qu'il pourra atteindre sa pleine maturité. (Cusson, Lagueux et Lasnier, 1981, p.63-64)

Cette prise de conscience ne va pas sans causer de vives tensions entre artistes et pédagogues (Beauchamp, 1985). Un fossé se creuse entre les artistes qui pensent le théâtre d'abord comme un art de la scène et les enseignants qui y voient un instrument de renouvellement pédagogique. Le milieu scolaire, premier juge et censeur des productions, désire continuer à imposer ses choix, mais les créateurs veulent de plus en plus se libérer des contraintes de l'école, explorer de nouvelles formes et tenter de s'aventurer vers de nouveaux contenus (Théroux, 2003).

Les artistes décident de suivre leurs envies et les genres se développent. Des auteurs se démarquent des collectifs d'écriture : Louis-Dominique Lavigne, Suzanne Lebeau et Marie-Francine Hébert comptent parmi les plus prolifiques. La dramaturgie évolue; on prend la direction d'un théâtre d'émancipation, de conscientisation¹⁷. Les personnages d'enfants créés par ces auteurs ont des personnalités distinctes et affirmées, ils sont capables d'énoncer des idées et des opinions sur eux-mêmes et sur le monde qui les entoure. Cette décennie ramène aussi des textes pour enfants inspirés par les contes à l'ancienne (ex. : *La nuit blanche de Barbe-Bleue* de Joël da Silva, 1989), par l'exploration poétique (ex. : *Monsieur Léon* de Serge Marois, 1989) ou par le rêve et la transposition du réel (ex. : *Le Cocodrille* de Louise LaHaye, 1984). Malgré un désir de vraisemblance, cette époque marque la fin du théâtre miroir : « Le style de ces auteurs a des tendances poétiques, voire lyriques, mais leurs propos ne s'éloignent jamais trop de ce qui peut paraître vrai. Les textes, conséquemment, sont guidés par un souci de vraisemblance quant aux situations et par une écriture qui favorise la communication, y compris dans ses pointes de lyrisme. [...] L'écriture théâtrale pour les enfants a engendré un style spécifique, résultat des influences diversement intégrées par les auteurs. » (TUEJ et CQT, 2002, p.56)

Les réflexions des créateurs les poussent à cibler les spectateurs-enfants selon leur âge et à monter des spectacles qui ont un point en commun : être assez consistants pour que les enfants et les adultes y trouvent leur compte¹⁸. Alors que les spectacles des années 1970 visaient d'abord le public des écoles primaires et le voyaient comme un groupe homogène, la multiplicité des démarches et les nouvelles propositions esthétiques poussent les créateurs des années 1980 à préciser leur auditoire. Les catégories d'âges sont définies (ex. : 3 à 6 ans), limitées seulement par le bas (ex. : pour les plus de 7 ans) ou encore identifiées de façon amusante et volontairement peu claire (ex. : pour les adultes de plus de 14 ans ou les adolescents de moins de 100 ans). Cette délimitation des groupes d'âge donne lieu à la naissance d'une nouvelles appellation : le théâtre « jeunes publics ».

¹⁷ Démarche amorcée par les pièces-phares *Cé tellement cute des enfants* (1975) et *Au cœur de la rumeur* (1976).

¹⁸ Ce désir est motivé par plusieurs facteurs : souhait de l'auteur de s'exprimer dans l'œuvre, volonté de s'avouer que les créateurs des spectacles sont des adultes même si les spectacles se destinent aux jeunes spectateurs et conscience que c'est un adulte qui choisit et achète les billets de théâtre pour les enfants.

1.3.2 Développement d'un réseau de diffusion en salle

Du point de vue de la forme, les compagnies explorent et se spécialisent avec les années. L'écriture propose dorénavant un rythme nouveau, avec des répliques plus ludiques qu'explicatives laissant de la place au jeu de l'acteur. Les créateurs choisissent de travailler de façon plus traditionnelle à partir d'un texte (ex. : Théâtre Bouches Décousues ou Le Carrousel) ou invitent un auteur à écrire en s'inspirant d'improvisations et d'expérimentations faites avec les acteurs (ex. : Théâtre de l'Avant-Pays ou Théâtre de la Marmaille). La scénographie suggère des lieux plutôt que de les montrer et les concepteurs sont de plus en plus spécialisés et impliqués. Les spectacles doivent conserver la capacité de se déplacer et de faire de la tournée, mais les créateurs veulent de moins en moins se limiter aux spectacles dans les écoles. Ils cherchent maintenant des salles permettant la mise en valeur artistique de tous les aspects de la production, des salles équipées techniquement vers lesquelles les jeunes spectateurs se déplaceraient.

1.3.2.1 La Maison Théâtre

Pour affirmer le rayonnement de ce théâtre, trois compagnies se rencontrent en 1979 et formulent le souhait de créer un lieu adéquat et offrant des conditions de représentation professionnelles pour le théâtre pour enfants. Le Théâtre de la Marmaille, le Théâtre de L'Oeil et Le Carrousel communiquent cette idée au milieu du théâtre pour enfants et contribuent à l'instauration d'un comité provisoire formé dans le but de créer la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse (MAQTEJ). En activité à partir de 1982, la MAQTEJ (simplement appelée Maison Théâtre), se donne pour mandat de trouver un espace propice pour créer la première salle permanente de théâtre pour enfants à Montréal.

Les recherches mènent le comité à explorer de multiples possibilités de lieux et se questionner sur les composantes d'un tel projet. En 1984, la Maison Théâtre s'établit au

Tritorium du cégep du Vieux-Montréal et a trois ans pour démontrer aux organismes qui la subventionnent la faisabilité de l'implantation d'une structure permanente pour un lieu de diffusion de théâtre exclusivement consacré à l'enfance et à la jeunesse. Malgré sa salle ingrate, la Maison Théâtre fait ses preuves : succès de guichet, fidélisation du public et dynamisme du milieu laissent croire à la construction imminente de cette maison permanente. Pourtant, il faudra attendre 11 ans avant l'annonce officielle, et treize avant son inauguration (Programme souvenir de la Maison Théâtre, 1997). La première saison débute le 19 octobre 1984 avec *Pleurer pour rire*, un spectacle de la Marmaille, au Tritorium.

Gérée par ses membres¹⁹, la Maison Théâtre possède un fonctionnement unique. En effet, elle agit comme « coopérative artistique » (Beauchamp, 1997), c'est-à-dire que ses saisons sont élaborées à partir des recommandations d'un comité consultatif de programmation, maintenant appelé comité artistique. L'assemblée générale annuelle permet donc aux membres d'élire ceux, parmi les leurs, qui deviendront les administrateurs-artistes. Le conseil d'administration compte également des membres du monde des affaires. Le comité artistique remplace l'habituelle direction artistique et est composé du directeur général²⁰ et de quelques membres de l'assemblée. Les membres de ce comité voient tous les spectacles dont la candidature est soumise pour une saison. Ils recommandent ensuite la programmation annuelle au conseil d'administration. La qualité et l'intérêt de la diffusion constituent les principaux critères de sélection. Les spectacles choisis s'insèrent dans l'un des quatre volets de la programmation : répertoire, international, création ou reprise. Ce fonctionnement unique est encore en place à ce jour.

Comme le Festival de théâtre pour enfants n'existe plus depuis 1985, avec l'éclatement de l'AQJT, la Maison Théâtre prend de nouvelles initiatives pour développer le théâtre jeunes publics et inaugure, en 1990, les Coups de Théâtre. Ce festival bi-annuel initié par Rémi Boucher, directeur de la Maison Théâtre à ce moment, deviendra autonome en 1994 et

¹⁹ Sont regroupés à la Maison Théâtre des compagnies, des individus et des membres associés. Au trois compagnies fondatrices s'ajoutent une vingtaine de compagnies membres entre 1985 et 1992. Actuellement, en 2005, 25 compagnies de création pour le jeune public y sont représentées.

²⁰ La première directrice générale est madame Stéphane Leclerc.

continue d'exister et de se développer, entre autres avec l'expansion de son volet international.

En 1985, la Maison Théâtre regroupe déjà une vingtaine de compagnies membres en provenance de Montréal, de Québec, du Saguenay et de l'Estrie. Elle conçoit et distribue, jusqu'en 1992, le bulletin *À l'Affiche*, un outil d'information sur les grands enjeux de la création théâtrale jeunes publics puis, de 1998 à 2002, *Les Chroniques de la Maison Théâtre*. À la Maison Théâtre, la programmation rejoint les jeunes de 3 à 17 ans. Pour mieux attirer les plus vieux, un Mini-festival Théâtre et Adolescence est mis sur pied en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal en 1987-1988. Quant aux tous-petits, comme l'espace du Tritorium ne leur est pas adapté, on les accueille à la salle intime de l'Espace Go en attendant la construction de la nouvelle Maison Théâtre.

Comme la salle du Tritorium convient mal à la présentation de spectacles théâtraux (mauvaise acoustique sous les balcons, rapport scène-salle inadéquat, scène non centrée par rapport à la salle, etc.) et que l'installation de la Maison Théâtre en ce lieu devait être provisoire, on part à la recherche d'un nouveau lieu permanent et adapté dès 1987. Finalement, devant les pressions gouvernementales liées au budget limité proposé par le ministère de la Culture et des Communications du Québec, le comité de relocalisation n'a d'autre choix que d'accepter de réaménager l'ancien Tritorium. En octobre 1997, on inaugure la nouvelle Maison Théâtre, avec une vitrine sur la rue Ontario, une salle de 411 places, un foyer accueillant et une salle polyvalente. Pendant les rénovations, la saison 1996-1997 se fait nomade : elle se promène de théâtre en théâtre (Espace la Veillée, Maison de la Culture Frontenac, Cinquième salle de la Place des Arts, etc.).

Seul diffuseur au Québec à posséder une salle exclusivement conçue pour le jeune public, la Maison Théâtre offre trois services : la diffusion, l'animation et l'information. La diffusion constitue sa première mission. En effet, elle met sur pied chaque année une saison s'adressant aux spectateurs de 3 à 17 ans. Dans sa programmation, une place est réservée pour un spectacle de l'extérieur du pays afin d'offrir aux jeunes d'ici l'accès à des propositions artistiques internationales. L'animation se fait principalement dans les écoles,

par des animateurs qualifiés qui proposent des formations théâtrales sur mesure aux enseignants, offrent un service d'accompagnement professionnel dans les écoles et mettent en place des rencontres préparatoires et des retours sur les spectacles, ainsi que des ateliers de jeux dramatiques pour les jeunes. Le volet information se développe peu à peu à la Maison Théâtre. Ses moyens financiers ne lui permettent pas encore d'assumer pleinement le rôle de centre de référence, mais elle y contribue par ses publications et par sa participation à divers comités où elle assure la défense des intérêts des professionnels du milieu jeunes publics.

1.3.2.2 Le réseau de diffusion ailleurs au Québec

La création de la Maison Théâtre, en 1982, a permis aux diffuseurs de mieux s'organiser pour présenter du théâtre jeunes publics, puisqu'ils ont maintenant un modèle à leur disposition. Des organismes de diffusion naissent partout au Québec. Plusieurs possèdent une salle fixe, d'autres proposent une programmation qui se déplace de salle en salle en utilisant les lieux à leur disposition : salles de théâtre, bibliothèques, auditoriums, etc. Certains de ces centres de diffusion se spécialisent dans la présentation de spectacles enfance-jeunesse, comme Les Gros Becs (Québec), le Théâtre Denise-Pelletier (Montréal)²¹ et Le Centre dramatique pour l'enfance et la jeunesse par l'Arrière-Scène (Beloeil). Les autres sont des diffuseurs en régions qui, dans leur saison, accueillent quelques spectacles jeunes publics : le Théâtre de la Ville (Longueuil), la Maison des Arts de Laval, le réseau des Maisons de la Culture de Montréal, ADICUB (Association des diffuseurs culturels des banlieues de Montréal), le Réseau-Scène (Lanaudière et Nord de Montréal jusqu'à Mont-Laurier) et le ROSEQ (Réseau des organisateurs de spectacles de l'Est du Québec). Grâce à ces organismes de diffusion, les compagnies de théâtre jeunes publics peuvent maintenant sortir des écoles et produire des spectacles destinés à la scène. Ils doivent vendre leurs spectacles aux diffuseurs qui s'occupent de trouver la salle de leur région qui convient le mieux à la représentation, de réserver les dates et de faire tous les contacts avec les écoles. Cette organisation permet la présentation de spectacles dans des conditions professionnelles.

²¹ Le Théâtre Denise-Pelletier se spécialise comme diffuseur de théâtre de répertoire pour adolescents et est aussi producteur.

Les enfants des régions voient donc les mêmes spectacles que ceux de la métropole et vice versa. Cette structure s'organise lentement et il faudra attendre la fin des années 1990 pour enfin constater que la majorité des spectacles jeunes publics sont présentés en salle²².

1.3.3 Création de l'organisme Théâtres Unis Enfance Jeunesse

Conséquemment à la reconnaissance de la Loi sur le statut de l'artiste²³, les compagnies professionnelles du milieu du théâtre pour l'enfance et la jeunesse doivent être représentées collectivement auprès des associations d'artistes. Neuf compagnies se regroupent en 1985 pour négocier avec l'Union des artistes (UDA) une entente qui convienne au secteur d'activité professionnelle des interprètes qui oeuvrent dans le milieu du théâtre jeunes publics. Naîtra de cette association un nouvel organisme : Théâtres Unis Enfance Jeunesse (TUEJ), constitué en corporation sans but lucratif en 1986. Parmi ses réalisations à ce jour, notons la signature d'une première convention collective, avec l'UDA, adaptée au contexte de la production et de la diffusion de spectacles offerts aux jeunes publics en tournée en 1988; la signature d'une première convention collective avec les concepteurs, regroupés dans un syndicat qui s'appelle l'Association des professionnels des arts de la scène du Québec (APASQ), en 1996 et enfin en 1999, la signature d'une première convention avec un troisième groupe, soit les auteurs dramatiques, représentés par l'Association québécoise des auteurs dramatiques (AQAD). Un quatrième groupe de créateurs a obtenu une reconnaissance de juridiction auprès de la Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs (CRAAAP) : les metteurs en scène, affiliés à l'UDA. TUEJ prévoit donc une quatrième entente collective à négocier et à gérer. Comme représentant du théâtre jeunes publics, TUEJ se donne un mandat d'information et de défense des intérêts du milieu du théâtre enfance-jeunesse auprès des diffuseurs, des organismes (ex. : Mouvement des Arts et des Lettres du

²² Certaines compagnies plus petites et souvent non-subsventionnées continuent de jouer dans les écoles des spectacles de genres variés (commande, divertissement, commedia dell'arte, théâtre à thème...) et de qualité variable.

²³ La loi québécoise sur le statut de l'artiste reconnaît le caractère spécifique d'entrepreneurs indépendants des artistes-interprètes. *La Commission de reconnaissance des associations d'artistes*, créée par la Loi, a confirmé la juridiction de l'Union pour les représenter. À la suite des amendements adoptés en juin 1997, cette commission est maintenant la *Commission de reconnaissance des associations d'artistes et des associations de producteurs*.

Québec, Conseil Québécois du Théâtre, etc.), des compagnies membres et du milieu théâtral en général.

1.3.4 L'évolution d'un genre en théâtre pour adolescents

Les années 1980 sont marquantes dans l'histoire du théâtre pour adolescents. Cette période présente une augmentation marquée du nombre de spectacles créés pour les 12-17 ans. D'abord, nous voyons des compagnies comme le Théâtre Expérimental des Femmes, le Théâtre Parminou ou le Théâtre Sans Détour²⁴, s'intéresser au public adolescent avec des créations qui cherchent à susciter des discussions et à mettre en lumière des réalités sociales. Des compagnies actives auprès de l'enfance depuis plusieurs années décident aussi de présenter quelques spectacles aux adolescents : le Théâtre de Quartier, le Théâtre de Carton, l'Arrière-Scène, le Théâtre du Gros Mécano, la Marmaille et la Grosse Valise. Ces spectacles, comme ceux de la plupart des autres compagnies créant pour les 12-17 ans²⁵, portent des titres accrocheurs clairement collés à la réalité des adolescents : *Graffiti Blues* (de Annie Gascon, La Cannerie, 1983), *Pile ou face, prends ta place* (de Yves Masson, Théâtre du Sang Neuf, 1983) ou encore *Où est-ce qu'elle est ma gang?* (Louis-Dominique Lavigne, Le Petit à Petit, 1982). Ces spectacles visent à sensibiliser le public à des thématiques précises et sont vendus aux écoles ou aux diffuseurs grâce à la mise en valeur de ces thèmes. On y présente des personnages adolescents, réalistes ou caricaturés, aux prises avec des situations qui concernent les jeunes : consommation de drogue, relations amoureuses, maladies transmissibles sexuellement, suicide, relation avec les parents, etc. On ne cherche pas de morale, on veut plutôt susciter la réaction des jeunes spectateurs. Après chaque représentation, la compagnie prend en charge une animation ou une discussion sur les thématiques abordées dans le spectacle. On veut également plaire aux adolescents qui, selon

²⁴ Le Théâtre Expérimental des Femmes en 1980 avec *Parce que c'est la nuit*, le Parminou d'abord en 1980 avec *On s'laisses-tu remplir !*, puis dans les années 1990 avec quelques créations de commande et le Théâtre Sans Détour, compagnie de théâtre-forum inspirée de la méthode développée par Augusto Boal, en 1981 avec *Roméo et Juliette, eux, avaient-ils 18 ans ?*, puis avec plusieurs autres créations de théâtre d'intervention.

²⁵ L'Atrium, le Théâtre du Sang-Neuf, le Théâtre de la Riposte, La Cannerie, Le Petit à Petit et Les Production Ma chère Pauline.

une enquête réalisée par le sociologue Roger Deldime en Belgique, croient que le théâtre c'est « chic, cher et pour les vieux ! » (Beauchamp et Maréchal, 1988, p.70). Les créateurs qui s'adressent aux adolescents se sentent encore proches de leur univers et de leur façon de voir les choses. En utilisant un traitement quasi télévisuel, ils ne cherchent pas à faire des spectacles hyperréalistes, mais plutôt à proposer un contenu qui les bouleversera. C'est un va-et-vient constant entre la réalité et l'imaginaire, où l'exagération comique, l'absurdité et les sombres transpositions symboliques se côtoient. Le rythme est rapide, les répliques plus courtes et les lieux souvent multiples.

Certains spectacles créés dans cette période seront plus tard considérés comme des classiques. Le fameux *Où est-ce qu'elle est ma gang?* de Louis-Dominique Lavigne, écrit pour le Théâtre Petit à Petit, a été conçu à partir d'improvisations avec des jeunes du secondaire. En tournée pendant quelques années (plus de 175 représentations) et rejoué maintes et maintes fois par des troupes scolaires, ce spectacle a d'abord été l'objet de censure par la Commission des écoles catholiques de Montréal (CÉCM) à sa sortie en 1982. Alors que la critique relève les grandes qualités de ce spectacle et qu'il remporte un succès important à l'extérieur de Montréal, la CÉCM réplique au Petit à Petit que la pièce ne répond pas à ses « critères d'ordre éducatif, pédagogique et linguistique » (Dassylva, 1982, p.B11) et l'interdit sur son territoire. Les membres de la troupe savent que, concrètement, les éducateurs leur reprochent la présence de sacres dans le texte et des allusions à la masturbation. Le petit scandale créé par cette demande de censure permet au spectacle de tourner dans les maisons de jeunes, les palladiums et les centres culturels, ce qui est encore peu courant. René-Richard Cyr, comédien dans *Où est-ce qu'elle est ma gang?* avoue que le but de cette création était de plaire aux adolescents pour leur faire aimer le théâtre. (Wickham, 1995.2) Dans ce texte, ils ont volontairement représenté des figures d'autorité un peu ridicules pour mettre les jeunes de leur côté. Plusieurs compagnies se sont inspirées de l'énergie de *Où est-ce qu'elle est ma gang?* pour créer d'autres spectacles très musicaux, avec beaucoup de chorégraphies et une mise en scène au rythme approchant celui du vidéo-clip, notamment les Productions Ma chère Pauline.

Une autre production pour adolescents du Petit à Petit, *Sortie de secours* en 1984, subit un peu le même parcours : réaction négative de la CÉCM, refus de censure du Petit à Petit, scandale, succès, grande tournée. Avec ces deux spectacles, Le Petit à Petit devient la figure de proue du théâtre pour adolescents, même s'il élabore et produit aussi des spectacles pour les enfants et les adultes. Fondé en 1978 par de jeunes diplômés en théâtre de l'UQÀM, le Théâtre Petit à Petit crée 10 spectacles pour adolescents. À partir de 1992, la compagnie commence à signer un nom différent selon le public auquel elle s'adresse : Petit à Petit pour les productions jeunes publics et PàP2 pour les productions adultes. En 1999, son mandat est revu, elle prend le nom de Théâtre PàP et produira essentiellement des spectacles de création destinés au grand public.

En 1987, la Maison Théâtre et le Département de théâtre de l'UQÀM organisent un colloque sur le Théâtre et l'Adolescence. Pour souligner l'événement, la Maison Théâtre présente un Mini-festival de Théâtre pour adolescents et met à l'affiche trois spectacles : *Volte-Face ou la fameuse poutine* du Petit à Petit, *Tiens tes rêves* des Productions Ma chère Pauline et *Banc de réserve* de la compagnie belge Les Ateliers de la Colline. Les conclusions du Colloque mènent sur des sentiers connus : le désir des praticiens de se détacher des préoccupations éducatives, alors qu'ils dépendent encore des commissions scolaires. La solution semble évidente : sortir des écoles. Pourtant, à ce moment, c'est impensable en dehors de Montréal, ville privilégiée où la Maison-Théâtre et la Salle Fred-Barry commencent à mettre à l'affiche des créations pour les 12-17 ans. Le réseau de diffusion en région amorce à peine son développement et n'est pas prêt à accueillir ces spectacles et surtout à solliciter ce public scolaire sur une base régulière. Du point de vue de la création, les artistes se retrouvent devant un cul-de-sac : ils ne veulent plus s'inspirer des besoins des adolescents pour écrire et monter des spectacles. Pourtant, les jeunes affirment clairement leur désir d'être consultés; ils sont attirés par le réalisme, mais les créateurs rejettent en bloc le théâtre miroir (Pavlovic, 1988). Les compagnies veulent traiter de ce qu'elles croient être bon pour la jeunesse, sans devoir consulter l'école. Plusieurs avouent ne plus savoir quoi faire pour se sortir de l'impasse. Si on abandonne complètement les thématiques, on se retrouve devant des spectacles purement esthétiques ce qui, selon l'auteur Louis-Dominique Lavigne, présent au Colloque, n'est pas souhaitable non plus. Pour l'instant, les compagnies

explorent l'identification aux personnages qu'elles croient nécessaire pour leur public, le « plein la vue et les oreilles » de la mise en scène et des éléments scénographiques, ainsi qu'une multitude de genres comme le comique, l'absurde, le tragique et le fantastique. C'est un moment d'effervescence, où les productions sont plus nombreuses que jamais et où, enfin, les journalistes parlent de ce théâtre comme d'un théâtre qui a sa place dans le paysage théâtral québécois. Dans *La Presse*, Raymond Bernatchez, après sa critique élogieuse de *Tiens tes rêves*, mentionne même « exceptionnellement » (1987, p.E8) le numéro de téléphone de la Maison Théâtre et invite les parents à accompagner leurs adolescents au théâtre pour ce spectacle de qualité.

Une deuxième édition du Mini-Festival est mise sur pied l'année suivante à la Maison Théâtre et trois spectacles sont encore retenus : *Zizi et la lettre*, première escapade de la compagnie Omnibus vers le public adolescent, *Train de nuit ou le premier amour de Roy Rogers* par L'Arrière-Scène et la reprise de *Tiens tes rêves*. Par la suite, la Maison Théâtre continuera de programmer au moins un spectacle pour adolescents par saison.

Même si les productions de la fin des années 1980 sont plus nombreuses et que leur forme d'expression est distincte, articulée et riche, la diffusion continue d'être le problème majeur. Le Théâtre du Sang Neuf commande une étude de marché en 1987 et celle-ci révèle que les responsables du choix des spectacles dans les écoles valorisent des critères qui sont encore loin des préoccupations artistiques des troupes. En effet, les valeurs véhiculées représentent l'élément le plus important dans le choix d'un spectacle, alors que la qualité esthétique (décors, espace, costumes) arrive au dernier rang de leurs préoccupations. Dans les facteurs décisionnels, les deux plus importants sont le prix et le thème du spectacle. Cette lutte constante pour sensibiliser le milieu de l'éducation aura raison de plusieurs compagnies s'intéressant au public adolescent : vers le milieu des années 1990, la plupart aura changé de mandat, se sera dissoute ou se consacrera au marché du théâtre pour l'enfance.

1.4 Le contexte de la production théâtrale pour la jeunesse à partir de 1989

Les explorations formelles des spectacles pour enfants et adolescents au début des années 1990 donnent lieu à l'affirmation de la spécialité de certaines compagnies. Les esthétiques varient, allant du réalisme – Le Théâtre de Quartier, Le Carrousel – au théâtre multidisciplinaire – L'Arrière-Scène, Les Deux Mondes – en passant par le théâtre acrobatique – DynamO Théâtre – ou le théâtre musical – La Boîte à musique (Théroux, 2003). De plus en plus, les spectacles sont présentés en salle plutôt qu'à l'école et la proportion des spectacles jeunes publics qui partent en tournée à l'extérieur du Québec passe de 8% en 1981 à 33% en 1990 (À l'Affiche, 1990.3, p.10). La scénographie constitue très certainement le secteur de création qui évolue le plus durant cette période. L'espace se transforme, s'adapte, surprend et occupe une grande place dans le processus de création des spectacles de certaines compagnies, au même titre que le texte ou la direction d'acteurs.

La majorité des compagnies actives a 20 ans. Plusieurs d'entre elles se sentent une responsabilité envers leur public. On doit parler de tout aux enfants : de la vie dans le Grand Nord, de la situation des enfants exploités en Asie, de l'abus sexuel, mais aussi inventer des histoires fantastiques et revisiter des contes. On fait de la recherche et, souvent, on crée pendant que les spectacles précédents, s'ils ont remporté du succès, continuent de tourner. Une diversité de propositions esthétiques et de genres se côtoient enfin.

Alors que les jeunes publics se segmentent au gré des créateurs (3-6 ans, 4-8 ans, 8-12 ans, 11-14 ans, etc.), une nouvelle appellation fait son apparition : le tout-public. Cette pratique encore marginale au Québec vise à créer un spectacle à double destination : adultes et enfants. Parmi les expériences dans ce domaine, citons *Le Porteur* du Théâtre de l'Oeil, *Tsuru* de Carbone 14 ou encore *L'Histoire de l'oie* du Théâtre des Deux Mondes.

Cette décennie présentera pourtant une diminution marquée du nombre de compagnies de théâtre vouées spécifiquement à la clientèle adolescente et du nombre de spectacles créés pour les 12-17 ans. C'est en 1989 que la compagnie de Théâtre Le Clou sera fondée, vers la fin de la période d'effervescence en création théâtrale pour adolescents.

1.4.1 État de la pratique en théâtre pour adolescents de 1989 à 2000

Alors que les compagnies de théâtre pour l'enfance jouent de plus en plus en salle de spectacle, les pièces pour adolescents doivent encore se résoudre à performer dans les gymnases et auditoriums des polyvalentes. Peu de diffuseurs leur ouvrent les portes, ce public étant encore difficile à solliciter en milieu scolaire et pratiquement impossible à attirer en soirée, lors de représentations familiales. Les compagnies pour l'enfance qui avaient créé pour le public des 12-17 ans dans le passé, se désintéressent maintenant de cette clientèle. Pas nécessairement par manque d'intérêt, mais plutôt parce qu'elles connaissent maintenant les avantages de la présentation en salle, des possibilités techniques et esthétiques qu'elle permet. Elles sentent aussi une plus grande liberté de création, alors qu'elles ne sont plus directement soumises à l'approbation des écoles. D'autre part, certaines compagnies choisissent de se concentrer sur un public qui convient mieux à leurs choix esthétiques (ex. : L'Illusion, Théâtre de marionnettes présente principalement des spectacles aux 4 à 8 ans, alors que DynamO Théâtre présente ses pièces acrobatiques surtout aux 8 à 12 ans).

En novembre 1991, le Théâtre du Sang Neuf invite à Sherbrooke toutes les compagnies jeunes publics intéressées à participer à une journée de réflexion sur leur pratique. Cette volonté de ne pas se soumettre à la dictature des éducateurs et de mettre l'art en avant plan constitue encore la préoccupation majeure des compagnies de théâtre pour adolescents. Comme celles-ci créent toujours en fonction de l'école comme lieu de diffusion, elles font face à plusieurs difficultés : obligation de concordance entre leurs propos et les préoccupations immédiates de l'école dans un temps donné, regard posé sur leurs textes en fonction de la qualité du français plutôt que de la richesse dramatique, résistance des autorités à traiter de certaines réalités et contraintes liées au fait de devoir s'adresser en même temps aux jeunes de 12-13 ans et aux jeunes de 16-17 ans. Les artistes présents à la journée de réflexion s'entendent sur l'intérêt de s'adresser au public adolescent « étant donné le défi stimulant que représente la création et la production de spectacles pour des spectateurs et spectatrices aux réactions spontanées et à la sensibilité nettement contemporaine » (Sang Neuf, 1992, p.6), mais tous reconnaissent que ce public reste le plus difficile à desservir. Cet état de fait existe d'abord à cause des contraintes budgétaires qui poussent à une

surproduction impropre à l'émergence de nouvelles approches théâtrales et qui mènent à une « esthétique de l'efficacité » : satisfaire les attentes du marché scolaire tout en évitant les risques financiers qu'impliquerait l'expérimentation théâtrale. Ensuite, les piètres conditions techniques des polyvalentes ont tendance à tuer dans l'œuf toute initiative de renouvellement formel. La conclusion de cette discussion amène les participants à envisager de créer des spectacles « à partir de 12 ans » ou encore « à partir de 16 ans » présentés en soirée, pour inciter le public adulte et la critique (surtout en région) à s'intéresser à leurs créations. Ainsi, on souhaite revaloriser la pratique et encourager la diffusion des spectacles en salle. On s'entend également sur le besoin de faire prendre conscience aux enseignants des richesses du théâtre et de son impact sur le « savoir-être », tout en étant d'accord sur le fait que ce travail ne devrait pas avoir à être fait par les artistes eux-mêmes. Selon eux, les ministères de l'Éducation et des Affaires culturelles devraient s'en charger.

Le milieu du théâtre pour l'enfance bénéficie de possibilités techniques auxquelles les compagnies pour adolescents n'ont pas encore accès. Alors que les enfants voient plus de diversités de formes et de contenus, les plus vieux continuent de recevoir du théâtre à thème qui se permet parfois d'être fantaisiste²⁶, mais qui, la plupart du temps, joue sur des valeurs sûres : rythme soutenu, musique omniprésente, thème proche du quotidien des jeunes et langage entre l'éclatement adolescent et le bon français recherché par les éducateurs. Les créateurs se sentent pris au piège.

1.4.1.1 Contexte économique difficile

Les années 1990 ont ralenti la naissance de compagnies de théâtre jeunes publics par rapport aux décennies précédentes. L'instabilité financière qui prévaut dans le milieu théâtral en général a un rôle important à jouer dans cette situation. En effet, depuis la fin des années 1980, le théâtre francophone jeunes publics du Québec voit l'aide versée par le Conseil des

²⁶ Soulignons *La Magnifique Aventure de Denis St-Onge*, de François Camirand et René-Richard Cyr, texte créé en 1988 par le Théâtre Petit à Petit, qui ne sera suivi que par très peu de textes au ton fantaisiste.

Arts du Canada être réduite²⁷. Les subventions de plusieurs compagnies stagnent pendant une longue période ou sont complètement abolies, alors que le nombre de compagnies subventionnées au fonctionnement tend à diminuer. Cet écart est moins marqué au provincial, mais nous remarquons une baisse importante entre 1999-2000 et 2001-2002, où le montant total attribué aux compagnies jeunes publics par le Conseil des Arts et Lettres du Québec (CALQ) passe de 5 094 399\$ à 3 824 088 \$ en deux saisons, soit une perte de 25 %.

Depuis plusieurs années, le secteur culturel revendique la nécessité d'une entente entre le ministère de l'Éducation du Québec et celui de la Culture et des Communications²⁸ pour favoriser l'accès des enfants à la culture. Une première démarche en ce sens prend forme en 1992 avec La Politique culturelle du Québec, qui a fait du rapprochement de la culture et de l'éducation un moyen de démocratisation de la culture. En 1996, le gouvernement de Lucien Bouchard renforce le partenariat Culture-Éducation et met de l'avant la pratique des arts dans les écoles : les projets entre artistes et enfants seront dorénavant facilités. Le ministère de la Culture et des Communications offre aux écoles des moyens d'action et d'éducation culturelle. La trousse *Cap sur la culture* contient des outils de sensibilisation et de promotion, dont le programme *La culture à l'école* et le *Répertoire des ressources culture-éducation*. Ce répertoire réunit des renseignements sur des centaines d'artistes, d'écrivains et d'organismes culturels qui offrent des activités pour les jeunes du préscolaire, du primaire et du secondaire. Avec ce projet des *Artistes à l'école*, les interprètes et créateurs se rendent dans le milieu scolaire pour réaliser des projets avec les jeunes et ainsi contribuer au développement de leur potentiel créateur et de leur sensibilité aux différentes pratiques artistiques. Certains programmes existent également pour favoriser la fréquentation des lieux culturels, mais le partenariat dont parlent les artistes depuis des années n'est pas encore né. Ce que réclame le milieu c'est la fréquentation théâtrale, et culturelle en général, intégrée au programme scolaire. La réforme de l'éducation amorcée en 1999 veut donner une plus grande place à la pratique des arts à l'école et devrait même rendre obligatoire la réussite d'un cours d'art pour l'obtention du diplôme de cinquième secondaire, mais elle ne traite pas de l'accès aux lieux de création, aux galeries d'arts, aux salles de spectacles, aux ateliers, etc.

²⁷ Seulement 100 000\$ de plus au total entre 1989 et 1999, pas assez pour couvrir l'inflation, donc une baisse de valeur.

²⁸ Anciennement ministère des Affaires culturelles du Québec.

Une telle insertion de la fréquentation culturelle dans les programmes scolaires aurait évité au milieu culturel, surtout aux artistes oeuvrant auprès des jeunes publics, de subir les conséquences du boycottage des activités culturelles par les enseignants. En effet, à trois reprises, soit en 1999, en 2002 et en 2005, les syndicats représentant les enseignants ont utilisé cette stratégie comme moyen de pression dans leurs négociations avec le gouvernement du Québec. Les conséquences pour les compagnies de théâtre pour l'enfance et la jeunesse et pour les artistes n'ont pas été longues à se faire sentir : représentations annulées, saisons remises en question, problèmes financiers et fragilisation de compagnies déjà précaires.

1.4.1.2 L'évolution des mandats des compagnies

Suite à l'arrêt d'un soutien financier par le CALQ et à des problèmes administratifs, le Théâtre de Carton ferme ses portes en 1995. Les Productions Ma Chère Pauline cessent leurs activités en 1998 et Le Petit à Petit ferme sa section jeunesse la même année. Le Théâtre du Sang Neuf se joint au Théâtre Entre Chien et Loup en 1997 pour fonder le Petit Théâtre de Sherbrooke et oeuvrer principalement auprès de l'enfance. Ces compagnies reconnues comme spécialistes du théâtre de création pour adolescents se déclarent épuisées de chercher des moyens pour déjouer les contraintes idéologiques et esthétiques inhérentes au système scolaire, toujours la principale voie d'accès aux jeunes. Des problèmes financiers ne sont pas non plus étrangers à ces décisions : faire une production satisfaisante artistiquement avec peu de subventions et la vendre au plus bas prix possible pour maximiser le nombre de représentations n'est pas toujours évident. En peu de temps, le théâtre pour adolescents aura perdu quatre moteurs de création importants.

Le Théâtre Denise-Pelletier continue, toujours avec le même mandat, d'attirer en grand nombre les élèves des écoles secondaires en matinées et en soirées, où ils côtoient le grand public. S'ajoute en 1995 la compagnie de théâtre Longue Vue, orientée vers la production et la diffusion d'œuvres marquantes du répertoire international, principalement des comédies : Musset, Molière, Goldoni, etc. Visant dans un premier temps un public non-initié, Longue

Vue sollicite beaucoup les écoles secondaires, propose des ateliers ou des forfaits aux élèves et aux enseignants pour mieux les préparer aux spectacles et met souvent en tête d'affiche des vedettes de la télévision québécoise. Maintenant connu sous le nom LV2 la suite, la compagnie fait également de la tournée à travers le Québec et, comme pour les productions du Théâtre Denise-Pelletier, le répertoire qu'elle présente et la participation d'acteurs connus lui permet aussi de jouer en soirée pour le grand public.

D'autre part, des compagnies reprennent le chemin des auditoriums d'école. Certaines pratiquent le théâtre de commande, le théâtre-forum ou le théâtre d'intervention, comme le Parminou depuis 1974 et Mise au Jeu, fondé en 1991. Elles s'adressent occasionnellement aux 12 à 17 ans. De jeunes compagnies théâtrales ou organismes sociaux décident aussi d'utiliser le théâtre comme médium pour informer ou sensibiliser les jeunes sur des sujets sociaux. Ces compagnies présentent des spectacles aux qualités artistiques très variables et ont généralement une durée de vie assez courte. Certains réussissent tout de même à laisser leur trace et à captiver les adolescents. Mentionnons le spectacle *T'as aucune chance* de la Fondation de la Tolérance, joué dans les écoles de 2002 à 2004 et récipiendaire du Masque des Enfants terribles en février 2005²⁹. Ce spectacle présente deux personnages-adolescents pendant ces « dures années » du secondaire où se côtoient le harcèlement, l'exclusion, les apparences, le rejet, le taxage, les premiers rapports sexuels, l'estime de soi, les problèmes de poids, la consommation de drogue, le décrochage scolaire et le suicide. Cette pièce interactive cherche à bousculer son public avec un langage cru, des scènes comiques et un rythme musical endiablé; bref, une forme s'approchant des spectacles présentés dans les écoles lors des années 1980.

Il existe également des compagnies qui se forment pour créer des spectacles de théâtre spécifiquement pour le public adolescent, en salle de spectacle, et proposer des formes artistiques nouvelles. Elles sont cependant rares et n'ont pas encore fait leurs preuves auprès des diffuseurs et des organismes qui subventionnent le milieu culturel. Parmi ces compagnies, nommons La Cohue, fondée en 1999, qui s'intéresse à la commedia dell'arte et

²⁹ La Soirée des Masques est le gala annuel de l'Académie québécoise du théâtre qui sert à récompenser les artisans de la scène théâtrale au Québec. Le *Masque des Enfants terribles* est l'équivalent du *Masque du public* pour le public adulte et est décerné depuis 1999.

aux techniques du cirque. Toujours du côté de la création, le Youtheatre, compagnie de théâtre anglophone fondée en 1968 à Montréal, reste très présente sur les scènes canadiennes et produit des pièces pour l'enfance et l'adolescence. Ses spectacles sont principalement offerts en anglais, mais certains sont aussi montés en français. La communauté franco-ontarienne a également sa compagnie de création, La Catapulte, qui présente des spectacles pour adolescents et pour jeunes adultes depuis 1992. Restent donc, si on fait abstraction des créations de plus en plus occasionnelles des compagnies dédiées à l'enfance, deux compagnies francophones se consacrant au théâtre de création pour adolescents au Québec : le Théâtre Le Clou et le Théâtre Bluff³⁰. Deux jeunes compagnies, la première fondée à Montréal en 1989 et la seconde à Laval en 1990, se retrouvant seules au tournant du millénaire.

1.4.1.3 Le Théâtre Bluff

Fondé en 1990 par de jeunes autodidactes passionnés de théâtre, le Théâtre Bluff annonce son arrivée dans le milieu du théâtre pour la jeunesse avec une comédie colorée traitant du passage du secondaire au cégep : *Le Rock du grand méchant loup*. Ce premier succès mène les membres de la compagnie, Pierre-Yves Bernard, Sarto Gendron et François Hurtubise, à s'organiser et les encourage à créer encore pour ce groupe d'âge. Suivront *Chronique des années de feu* (1991), *Les Mercenaires* (1993), *Laboratoire public* (1996), *En hommage aux Chacals* (1996), *Le Royaume Des Chus* (1999), *etiEn* (2002) et *Le Dernier des Chpas* (2003). En quatorze ans, le Théâtre Bluff a donné plus de 450 représentations qui lui ont permis de rejoindre quelques 125 000 spectateurs, principalement au Québec, mais aussi en Ontario et dans les Maritimes (www.bluff.qc.ca).

D'esthétiques théâtrales plutôt variées, les productions de cette compagnie ont d'abord été influencées par les demandes du milieu : se déplacer à l'école, traiter de sujets plutôt pédagogiques, être abordables. Après avoir fait certains compromis artistiques pour répondre

³⁰ Le Théâtre Bluff est aussi connu sous l'appellation Bluff Productions. Pour cette recherche, nous utiliserons la première appellation qui est celle retenue aujourd'hui par la compagnie.

à la demande des éducateurs, après des années d'instabilité financière (subventions accordées seulement au projet, donc très variables d'une année à l'autre) et après des changements majeurs dans l'administration et la direction artistique de la compagnie, Sarto Gendron prend les rênes de la compagnie en 1998 et fixe des balises qu'il souhaite immuables. Il ne veut plus créer pour les écoles. Les spectacles du Théâtre Bluff seront désormais destinés à la scène et sans compromis d'ordre pédagogique. Se joindront à lui des collaborateurs formés pour l'administration qui l'aideront à assumer les volets de vente, de promotion et de comptabilité pour la compagnie. Les priorités de Bluff sont maintenant de deux ordres : liberté de création et stabilité financière. La première se concrétise par la conception de spectacles éclatés, sans didactisme, parfois même fantaisistes. La seconde pourrait se réaliser par l'obtention de subventions substantielles au fonctionnement par le CALQ et le CAC et par l'établissement de partenariats avec un plus grand nombre de diffuseurs au Québec. L'avenir semble prometteur pour cette compagnie qui a vu sa subvention du CALQ doubler entre 2002-2003 et 2003-2004 et pour qui les réactions au spectacle *etiEn* sont plus qu'encourageantes. Il semble cependant qu'elle ait encore des preuves à faire auprès des diffuseurs avant que ceux-ci considèrent ses productions comme des valeurs sûres.

Membre actif de TUEJ et de la Maison Théâtre, Théâtre Bluff s'implique dans le développement du théâtre jeunes publics et dans l'organisation d'événements importants pour informer ou sensibiliser la population à ce théâtre, comme lors des manifestations des artistes suite à l'annonce du boycottage des activités culturelles par les enseignants en 2005. Implantée à Laval, la compagnie se démarque comme moteur de création dans sa région. La municipalité lui offre un appui financier depuis les débuts et les membres de Bluff apprécient d'être intégré à une communauté. Le principal apport de Bluff au foisonnement culturel de sa région est sans nul doute la mise sur pied de la Rencontre Théâtre Ados.

1.4.1.4 Rencontre Théâtre Ados

Parallèlement à son travail de création, le Théâtre Bluff organise en 1996 la première Rencontre Théâtre Ados (RTA), un événement qui réunit spectacles professionnels, ateliers

de formation, café-théâtre et spectacles étudiants. Tenu à Laval aux deux ans³¹, la RTA offre la possibilité aux jeunes participants d'échanger avec des professionnels du milieu et de se perfectionner en s'impliquant dans des ateliers. Le volet étudiant permet à des élèves du secondaire de présenter un projet de création théâtrale dans un contexte professionnel. Les productions sélectionnées bénéficient d'un encadrement technique et sont présentées dans la grande salle de la Maison des arts de Laval. La programmation comprend également des lectures publiques de textes inédits écrits par de jeunes auteurs en herbe.

Mentionnons qu'un événement comparable existe sur la rive-sud de Montréal. Les Journées ados-scène ont été tenues de 1998 à 2002 par le Théâtre de l'Arrière Scène, à Beloeil. Cette semaine annuelle d'activités permettait à des jeunes du secondaire de rencontrer des artistes, de suivre des ateliers et d'assister à au moins deux spectacles professionnels. Malheureusement, la réalité des horaires scolaires a contraint la compagnie à modifier la formule après la troisième édition. Depuis le printemps 2001, le Marathon-Théâtre a remplacé les Journées ados-scène. Cette formule allégée dure une journée et permet à quelques groupes de jeunes de participer à un atelier et de voir un spectacle dans la même journée.

1.4.2 Regard sur la situation actuelle : 2000 à 2004

La qualité du théâtre jeunes publics est de plus en plus reconnue par le milieu théâtral en général. L'Académie québécoise du théâtre a remis quelques prix à des productions pour enfants ou adolescents, certains dans des catégories prestigieuses (Meilleur texte et Meilleure mise en scène), en compétition avec des spectacles produits par des théâtres institutionnels. Les écoles de formation professionnelles tentent aussi de faire leur part. D'abord, le département de théâtre de l'UQÀM, maintenant appelé École Supérieure de théâtre de l'UQÀM, s'intéresse depuis les tout-débuts au théâtre jeunes publics et à la marionnette.

³¹ En fait, la RTA a eu lieu chaque année de 1996 à 2001 et se tient maintenant tous les deux ans. Cependant, dans son année de pause, la RTA propose tout de même quelques volets (improvisation, spectacles professionnels ou ateliers) à la Maison des arts de Laval ou dans une école secondaire de la région.

Plusieurs chargés de cours et professeurs sont des praticiens du milieu, comme Michel Fréchette, Alain Fournier, Marthe Adam, Anne-Marie Théroux, ou encore Robert Dion. Des cours d'histoire du théâtre jeunes publics, de conception de marionnettes et d'interprétation avec la marionnette sont aussi offerts aux étudiants du baccalauréat en art dramatique. Notons également que la Maîtrise en théâtre de l'École Supérieure a vu diplômé quelques étudiants particulièrement intéressés au travail de création pour l'enfance et la jeunesse. L'École Nationale de théâtre offre depuis quelques années le cours *Écriture pour jeune public* aux étudiants inscrits en écriture dramatique. L'Option-Théâtre du collège Lionel-Groulx intègre aussi une expérience en théâtre jeunesse à la formation de ses acteurs et concepteurs, dans le cadre du concours *Le Théâtre jeune public et la relève* lancé en collaboration avec la Maison Théâtre depuis 2001-2002. De plus en plus de professionnels reconnus dans le milieu collaborent à des productions jeunes publics et contribuent à élargir le public adulte s'y intéressant. La relève en écriture dramatique est particulièrement riche (ex. : Pascal Chevarie, Hélène Ducharme ou Jean-Rock Gaudreault) et certains auteurs connus du grand public s'y impliquent occasionnellement (ex. : Évelyne de la Chenelière, Wajdi Mouawad, Reynald Robinson ou Larry Tremblay). Les maisons d'éditions Leméac et VLB présentent maintenant une série dramatique jeunesse et font grimper le nombre de publications de textes de théâtre pour les enfants et adolescents depuis la fin des années 1990.

Les journalistes, critiques et chroniqueurs s'y intéressent un peu plus. La radio et les journaux lui offre une visibilité qui est loin d'être équivalente à celle du théâtre grand public, mais qui va en augmentant. Quelques journalistes donnent une place de choix au théâtre pour l'enfance et la jeunesse, comme Jean St-Hilaire au Soleil de Québec ou André Ducharme à la radio de Radio-Canada à Montréal, et certains défendent cette pratique avec ferveur, comme Michel Bélair du quotidien montréalais *Le Devoir*.

La forme des spectacles présentés aujourd'hui est diverse et originale. Les compagnies ne créent plus dans un même moule. Au contraire, chacune a sa spécialité, son genre unique, sa touche personnelle. L'avancement technologique prend de plus en plus de place dans les productions jeunes publics. Tous les aspects de la création théâtrale sont soignés et revisités,

des maquillages aux conceptions sonores, et on fait appel à des expertises, par exemple pour des chorégraphies ou des effets spéciaux.

Pour le public adolescent, la tendance actuelle consiste à aller chercher des spectacles originalement créés pour un public adulte et ayant une forme plus éclatée afin de les présenter en matinées scolaires. C'est parfois même un argument pour mieux faire passer la sortie au théâtre auprès des jeunes. On pense ici à *Ubu sur la table* du Théâtre de la Pire Espèce, célèbre épopée de Jarry dans laquelle, ici, les interprètes sont une thière et des articles de cuisine, ou encore aux spectacles acrobatiques de la jeune compagnie Théâtre I.N.K., qui a participé à la Rencontre Théâtre-Ados de 2005. Le meilleur exemple de cette tendance reste la programmation de la salle Fred-Barry, qui présente plusieurs spectacles en matinée, allant de la commedia dell'arte à la création contemporaine. Évidemment, certains élèves du secondaire assistent également à des représentations théâtrales grand public, dans les théâtres institutionnels³² ou ailleurs.

Le financement reste le nerf de la guerre. La survie des compagnies en dépend. En février 2005, dans son bulletin semestriel, Pierre Leclerc, de DynamO Théâtre, lance un appel à tous. Il révèle que malgré une grande productivité artistique et de nombreux projets, la compagnie fait face à une troisième crise financière majeure. Avec le désengagement de l'État, les compagnies se voient dans l'obligation d'assumer leurs pertes afin d'assurer la circulation des spectacles dans les régions, parce qu'il est impossible d'exiger des diffuseurs le cachet réel d'une production (Gascon, 2005). Cette instabilité financière que vit DynamO Théâtre trouve écho chez plusieurs autres organismes culturels. Une étude effectuée par Stéphane Leclerc pour le forum *Quels théâtres pour quels publics?* tenu lors du 15^{ème} Festival mondial des arts pour la jeunesse (ASSITEJ) à l'automne 2005, révèle que le prix de vente moyen d'un spectacle jeunes publics en circulation sur le marché québécois est le même depuis plus de dix ans, soit 1 200\$, alors que les coûts de production sont plus élevés. Les compagnies jeunes publics créent constamment avec un souci financier en tête : pas de trop de comédiens sur scène (en moyenne trois alors que c'est plus que le double au théâtre pour

³² Par exemple, le Théâtre du Nouveau Monde à Montréal programme souvent quelques représentations de ses spectacles en matinée pour le public scolaire.

adultes) et souvent un seul technicien qui agira ensuite comme régisseur et directeur de tournée. Les tournées étant nombreuses, les distributions sont souvent à refaire : les acteurs plus connus ne souhaitent pas s'absenter trop longtemps de la métropole où ils sont en demande et la relève, qui apprécie tout de même le nombre élevé de représentations de ces spectacles jeunes publics, a peur de se faire oublier en partant en tournée pendant plusieurs mois, voire quelques années.

Malgré ses progrès, ses revendications et ses victoires, le théâtre jeunes publics n'a pas complètement pris la place qui lui revient dans le milieu théâtral. Certains acteurs ou concepteurs le perçoivent encore comme une moindre expérience, d'abord parce qu'il est moins présent dans les journaux et moins vu par les gens du milieu. Si peu d'acteurs populaires s'intéressent au théâtre jeunes publics, c'est doute aussi à cause des horaires de jour et du nomadisme qui le caractérise; la tournée est peu compatible avec un horaire de tournage à la télévision. De plus, contrairement à la télévision, où les jeunes zappent et décident eux-mêmes de ce qu'ils regardent, le théâtre pour enfants et adolescents continue d'être acheté et choisi par des adultes. Il donc faut constamment que les artistes et leurs productions séduisent deux publics : une pièce purement divertissante, amusante et captivante pour les jeunes (comme certaines séries jeunesse très populaires à la télévision) ne trouverait pas d'acheteurs au théâtre. On demande au théâtre d'en faire plus (toucher, surprendre, innover, instruire), mais avec moins de moyens.

Les créateurs d'aujourd'hui, dont plusieurs sont présents depuis les débuts, veulent toujours éveiller, bouleverser, déranger et émouvoir leur public. Ils refusent de donner les réponses aux problématiques soulevées dans leurs pièces, mais insistent pour laisser une lueur d'espoir. L'art questionne. L'art pousse les limites de ce que les adultes veulent dire aux enfants et adolescents. Pourtant, ce sont les spectateurs adultes qui semblent les plus dérangés par cette provocation, par cette omission volontaire de morale. Le théâtre jeunes publics ouvre une porte sur une situation, propose aux spectateurs d'y entrer et les laisse faire le reste du chemin.

CHAPITRE II

LE PARCOURS ARTISTIQUE DU THÉÂTRE LE CLOU À TRAVERS SES PRODUCTIONS

D'abord poussés par le désir de créer, les jeunes fondateurs du Théâtre Le Clou font leurs débuts avec un « spectacle à thème », spectacle visant à sensibiliser les jeunes à une problématique, suivant ainsi la façon la plus courante d'entrer dans les écoles secondaires. Épaulée par de grands noms du théâtre pour adolescents, la jeune compagnie laisse sa marque dès sa première création et se dirige ensuite vers la recherche de sa touche spécifique, de sa sensibilité artistique propre. Les spectacles qui suivent sont le fruit de cette recherche toujours axée vers un sentiment à explorer ou une contrainte formelle à exploiter, plutôt que vers une thématique ou un problème à discuter. Loin du théâtre d'intervention, le Théâtre Le Clou cherche à intéresser et bousculer le public adolescent souvent captif et réfractaire au théâtre en lui proposant une forme artistique nouvelle et branchée dans le présent. Alors que son équipe fait des efforts d'ingéniosité pour faire tourner ses spectacles dans le plus de régions possibles et pour sensibiliser les diffuseurs à l'importance du théâtre créé spécifiquement pour les adolescents, la compagnie continue de tenir à bout de bras certains projets stimulants mais sous-financés. Comme la relève se fait attendre et que le financement est difficile, peu de compagnies arrivent à offrir une alternative à ce que présente le Théâtre Le Clou. Devenue la principale ambassadrice de ce théâtre, la compagnie se sent en partie responsable de l'offre théâtrale spécifique aux adolescents.

Le Théâtre Le Clou a maintenant l'âge de son public : quinze ans. Avec l'interdisciplinarité et le dynamisme qui le caractérise, il continue ses laboratoires de création, ses tournées, ses contacts avec les adolescents et sa recherche de meilleures conditions de travail, de création et d'existence.

2.1 Se regrouper pour créer : les débuts du Théâtre le Clou

À la fin des années 1980, on assiste à un bouillonnement de projets artistiques à valeur pédagogique, parmi lesquels des spectacles de théâtre voués à passer un message social ou à sensibiliser le public à une problématique. Le nombre de compagnies de théâtre de création

pour adolescents est plus élevé que jamais. Le milieu de l'éducation est presque le seul marché et la plupart des compagnies acceptent les règles fixées par les acheteurs scolaires. Elles tentent des compromis difficiles : intéresser le public adolescent, le bousculer, lui plaire, tout en adoptant les visées pédagogiques et les contraintes thématiques amenées par le milieu scolaire et celui de la santé et des services sociaux. Ce parcours semble le seul qui permette d'être accueilli dans les écoles et de recevoir un appui financier pour la production, appui qui provient du ministère de la Culture et des Communications, mais aussi du ministère de la Santé et des Services sociaux. Le milieu du théâtre enfance-jeunesse et plus spécifiquement du théâtre de création pour adolescent est en pleine effervescence. C'est dans cette période dynamique que de jeunes acteurs, terminant à peine leur formation et encore proches de leur propre adolescence, décident de se regrouper pour fonder leur compagnie et créer pour les jeunes.

2.1.1 La fondation de la compagnie

C'est à l'été 1989 que Sylvain Scott, Caroline Lavoie et Monique Gosselin se mettent à parler sérieusement de l'idée de fonder leur compagnie de théâtre. Récemment diplômés de l'Option-Théâtre du collège Lionel-Groux de Sainte-Thérèse, ces acteurs ont le goût de créer leur propre emploi et de jouer, tout simplement. Le dynamisme du théâtre pour l'enfance et la jeunesse les attire, en plus de la longévité qui caractérise ses productions. De plus, Claude Poissant, qui a enseigné à l'Option-Théâtre, a contribué à leur transmettre cette passion pour l'adolescence. Se greffe au trio nommé précédemment, Martin Filion, qui ne restera finalement que quelques mois, et Marjolaine Lemieux, également issue de l'Option-Théâtre. Le Théâtre Le Clou devient officiellement une compagnie le 19 octobre 1989. Benoît Vermeulen, ancien compagnon de classe de Marjolaine Lemieux, se montre intéressé à prendre une place dans l'équipe peu de temps après. Il le fait officiellement à l'hiver 1990.

Avant la création du Théâtre Le Clou et pendant son existence, les membres de la compagnie travaillent aussi à l'extérieur. Ces implications, en théâtre ou avec d'autres médiums et devant d'autres spectateurs que les adolescents, influencent et nourrissent leur

vision artistique. Dès sa sortie de l'Option-Théâtre, Benoît Vermeulen est engagé par le Petit à Petit en 1986 et fait partie de la distribution de *Volte-Face ou La Fameuse poutine*. À partir de 1987, il joue devant des enfants pour la compagnie de théâtre Le Carrousel, dans trois spectacles différents, et pour la Nouvelle Compagnie Théâtrale dans de petits projets de création pour adolescents. Ces expériences comme interprète ainsi que ses recherches avec le Groupe multidisciplinaire de Montréal, dont Caroline Lavoie fait également partie, lui confirment qu'il veut s'adresser aux adolescents et leur proposer des spectacles actuels, vivants et déstabilisants du point de vue formel. Caroline Lavoie possède aussi des expériences de création avec les adolescents avant la fondation du Théâtre Le Clou. Un projet entamé avec une troupe nommée Fleur de peau lui semble plein de potentiel et devient la base de leur première initiative de création. Cette interprète et metteuse en scène sera présente sur la scène théâtrale et à la télévision et quittera la compagnie en 1998. Sylvain Scott, qui est aussi musicien et chanteur, continue avec les années à jouer pour différentes compagnies de théâtre et à s'intéresser à plusieurs projets de théâtre musical, ainsi qu'à concevoir des bandes sonores. En dehors de la compagnie, Monique Gosselin fait surtout du théâtre grand public et, plus tard, de la télévision et du cinéma. Marjolaine Lemieux, quant à elle, travaille entre autres comme interprète pour le Petit à Petit à la création de *La magnifique aventure de Denis St-Onge* en 1988. Elle quitte le Théâtre Le Clou en 1991 pour continuer de jouer sur d'autres scènes québécoises et à la télévision.

Les objectifs de départ des membres fondateurs du Théâtre Le Clou sont d'abord et avant tout de créer et de jouer. Fraîchement sortis de l'école de théâtre où ils se sont habitués à travailler en équipe, ils semblent enthousiastes à l'idée de mettre sur pied un projet le plus vite possible. Ils décident de s'adresser au public adolescent. Ce défi leur plaît et comporte l'avantage de mettre à profit les contacts déjà établis par Caroline Lavoie dans le cadre d'une expérience de création antérieure. Eux-mêmes se sentent encore proches de leur adolescence et se reconnaissent une énergie semblable à celle des jeunes. Sans tracer de plan à long terme ou fermer la porte à d'autres publics, ils désirent se concentrer sur une première création pour les adolescents.

2.1.2 L'organisation et le financement

Pour réussir leur premier projet, ils doivent s'organiser. Au contraire des clichés habituellement attribués aux artistes, ce côté administratif ne leur déplaît pas. Le travail est avant tout collectif au Théâtre Le Clou et chacun trouve sa place. Avant l'arrivée de subventions pour engager des employés ou la participation de la compagnie à des programmes d'emploi, les fondateurs assument tous les postes. Marjolaine Lemieux et Caroline Lavoie rédigent les documents, alors que Monique Gosselin, appuyée par Caroline Lavoie, s'occupe surtout de la diffusion et de la recherche de financement. Quant à Sylvain Scott, ses connaissances techniques lui donnent la responsabilité de l'entretien du matériel de tournée et de l'organisation du bureau. À son arrivée, Benoît Vermeulen s'intéresse principalement à l'administration et à la comptabilité. Bien que les tâches puisse sembler bien divisées, la gestion globale de la compagnie se fait de façon collégiale; chacun s'implique dans les décisions et met la main à la pâte. D'ailleurs, la direction artistique sera assumée conjointement par les cinq membres fondateurs. Quelques bénévoles participent aussi à l'allègement de certaines tâches, comme à la transcription de données manuscrites sur l'ordinateur ou aux déménagements des bureaux de la compagnie. Lors de sa première année d'existence, le Théâtre Le Clou se retrouve nomade. Sa première adresse est la même que celle de Caroline Lavoie, puisque la compagnie loue une pièce chez elle et la transforme en quartier général en 1990. Suite à l'attribution d'une première subvention liée à un programme d'emploi, Marjolaine Lemieux devient la première responsable de la gestion au quotidien, éventuellement appuyée par une autre employée.

Un des facteurs qui motive le choix du thème de leur première création est stratégique. Comme le texte proposé par Caroline Lavoie permet de traiter du sida, les membres du Théâtre Le Clou voient la possibilité de jouer dans les écoles en frappant aux portes des infirmières et des enseignants en formation personnelle et sociale. Une pièce de théâtre à caractère social, avec un objectif de sensibilisation et un appui du milieu de la santé, peut permettre un financement de la part du ministère de la Santé et des Services sociaux du Québec, les subventions du ministère des Affaires Culturelles n'étant généralement attribuées qu'après un an de roulement et une production. Le milieu scolaire et celui de la santé

cherchant des moyens pour sensibiliser les jeunes à la protection face aux MTS et au sida, le moment semble bien choisi. C'est le secteur de la santé qui finance d'abord le premier projet du Théâtre Le Clou, en plus d'une subvention donnée pour la tournée une fois quelques contrats signés avec des écoles. En utilisant les contacts de Caroline Lavoie, la compagnie s'entoure de spécialistes de la santé et de l'éducation et collabore avec le Centre québécois de coordination sur le sida. L'appui de ces organismes contribue à la crédibilité du projet et à la vente du spectacle.

2.2 Suivre la vague

Le texte *Qui est-ce qui l'a, c'est Marie Stella* apporté par Caroline Lavoie comme point de départ à la création, traite de la prévention des MTS. Les membres du Théâtre Le Clou ont envie de le réécrire et de réorienter son thème pour le centrer sur la prévention du sida. En plus des raisons stratégiques de marché et de financement évoquées plus haut, ce thème les touche particulièrement car des amis proches sont décédés des suites de cette terrible maladie. La petite enquête que les comédiens réalisent auprès d'adolescents leur révèle que ces derniers ne se sentent pas concernés par le sida, malgré l'information qu'ils reçoivent à l'école. Cette réalité leur donne envie d'agir.

2.2.1 Première incursion dans le milieu scolaire : *Tu peux toujours danser*

Ensemble, les membres fondateurs tentent une écriture collective inspirée du texte de base. Une fois achevée, ils invitent Claude Poissant, co-fondateur du Petit à Petit, auteur et metteur en scène dont la crédibilité auprès du public adolescent n'est plus à faire, et Louis-Dominique Lavigne, prolifique auteur de théâtre jeunes publics, à assister à la première lecture de leur texte. Cette rencontre sera importante pour le Théâtre Le Clou. Les commentaires des deux invités se rejoignent. Le ton humoristique et les personnages sont intéressants, mais ce texte n'a pas l'étoffe d'un spectacle qui pourrait être joué plusieurs fois. À travers ses suggestions pour améliorer la structure du texte et ses confidences sur son envie

personnelle d'écrire un spectacle sur le sida, l'intérêt de Louis-Dominique Lavigne transparait. Les comédiens lui offrent de prendre en charge l'écriture du projet, ce qu'il accepte. Quant à Claude Poissant, il propose de créer la mise en scène du premier spectacle du Théâtre Le Clou. La scénographie est confiée à Raymond-Marius Boucher, un partenaire qui suivra la compagnie à travers les années.

Par la suite, tout s'enchaîne assez vite. Des contacts sont établis avec le Centre québécois de coordination sur le sida, pour que des spécialistes cautionnent les informations techniques relatives à la maladie qui sont véhiculées dans le spectacle. Le Théâtre Le Clou et ses deux collaborateurs désirent garder les rênes, mais prennent en considération les conseils des éducateurs et des spécialistes de la santé pour le vocabulaire technique, les statistiques et les notions médicales. Suite aux réactions des premiers spectateurs, les directeurs artistiques de la compagnie contactent Louis-Dominique Lavigne pour lui proposer quelques retouches au texte. Ce processus deviendra chose courante pour les productions futures de la compagnie : présenter, avant la diffusion du spectacle achevé, une création en laboratoire, ou « en expérimentale », devant des groupes scolaires. Dans une entrevue accordée en 1991, Monique Gosselin confie qu'avec *Tu peux toujours danser*, le Théâtre Le Clou ne voulait pas faire la morale, encourager l'abstinence ou obliger le port du condom, mais souhaitait tout simplement s'adresser aux jeunes alors qu'ils vivent l'éveil à la sexualité et leur dire :

Ça peut vous arriver. Regardez, on va créer dans cette pièce des jeunes qui vous ressemblent, vous avez le temps de vous identifier, vous embarquez là-dedans par l'humour et lentement vous réalisez que ce monde là est ben ordinaire, mais il y en a un là-dedans qui l'a contracté...et regardez la fille avec qui il a couché... elle est inquiète présentement. C'est de leur montrer que ça peut arriver et les toucher aussi, tout simplement. (entrevue accordée à Annie Gascon pour Beauchamp, 1991).

Les représentations seront suivies de rencontres avec le public, où le Théâtre Le Clou demande à l'école de fournir un partenaire du milieu de la santé pour les épauler lors de la séance de questions par les jeunes spectateurs. Ce type de retour après un spectacle est presque une norme à l'époque. Les éducateurs ont ainsi la certitude que la représentation a servi à quelque chose, que les élèves ont bien saisi le message. La compagnie de théâtre

accepte les façons de faire imposées par les écoles, d'autant plus que la publicité du spectacle met l'accent sur la thématique et mentionne le partenariat avec le milieu de la santé.

La première de *Tu peux toujours danser* a lieu le 16 octobre 1990, à la polyvalente Mgr A-M. Parent de Saint-Hubert, avec comme interprètes Monique Gosselin, Sylvain Scott, Robert Brouillette, Marjolaine Lemieux et Caroline Lavoie. Avec un langage près de celui des adolescents, des chansons, des chorégraphies et plusieurs touches d'humour, *Tu peux toujours danser* a une structure qui s'approche des autres grandes pièces de théâtre pour adolescents de Louis-Dominique Lavigne, comme *Le sous-sol des anges* ou *Où est-ce qu'elle est ma gang?* Des personnages adolescents sympathiques, des parents un peu naïfs et une enseignante compatissante se côtoient. Quelques critiques se déplacent et commentent le spectacle :

L'écriture de Lavigne est simple, dynamique comme la parole des ados et tout aussi vraie que celle de *Où est-ce qu'elle est ma gang?* ... la pièce connaîtrait un succès de salle certain si elle était offerte aux adultes, aux parents désarçonnés ou décrochés d'une jeunesse amoureuse fatiguée d'être alarmée par les campagnes anti-sida et fermement en quête de relations amoureuses stables. (François Forest, La Presse, 2 février 1992, p.C10)

Dans *Tu peux toujours danser*, Lavigne sait les tenir en alerte... la pièce s'éloigne du genre didactique au profit de la fibre émotive. Les spectateurs n'y voient ainsi aucun inconvénient à ce que l'on y aborde – pour la inième fois – les problèmes reliés à la sexualité, problèmes dont ils entendent parler à cœur de jour dans leur milieu, mais qui sont ici présentés tantôt avec humour, tantôt avec gravité. (Lyne Crevier, Le Devoir, 24 février 1992, p.B3)

Tu peux toujours danser tourne dans les écoles secondaires, devant les groupes du deuxième cycle, et dans les cégeps du Québec de 1990 à 1994. Il sera aussi présenté lors d'événements spéciaux, comme en 1991, au Congrès sur le sida organisé par le Centre Hospitalier de l'Université Laval à Québec et en 1992 ou lors du OFF Festival des Coups de théâtre, à Montréal. Les distributions changent avec les années, mais Monique Gosselin, Caroline Lavoie et Sylvain Scott occupent toujours une place importante dans l'équipe d'interprètes. Marjolaine Lemieux manifeste son envie de faire autre chose et quitte la compagnie en 1992. Le noyau des quatre directeurs artistiques se ressert.

La publication du texte de Louis-Dominique Lavigne se fait chez VLB Éditeurs, dès 1992. Elle sera traduite par Maurice Roy sous le titre *You still can dance*. Présente sur les tablettes de plusieurs bibliothèques scolaires de la province, *Tu peux toujours danser* reste une pièce souvent montée par les élèves du secondaire, entre autres à cause des personnages adolescents qui attirent les jeunes acteurs amateurs, mais aussi grâce à son ton humoristique et à sa structure en tableaux facile à réorganiser et à découper.

La pièce connaît une deuxième vie en 1997-1998. La mise en scène y est légèrement retouchée pour permettre au spectacle de s'adresser aux élèves du premier cycle du secondaire et réactualisée pour mieux correspondre à la réalité de la fin des années 1990. C'est Caroline Lavoie qui dirige la nouvelle distribution. Si le spectacle est relancé, c'est pour lui permettre de toucher le marché du premier cycle à un moment où celui-ci est peu sollicité, ainsi que pour faire tourner un spectacle qui donnera au Théâtre Le Clou du temps pour créer dans un moment financièrement difficile. Au total sur huit ans, 335 représentations de *Tu peux toujours danser* sont données au Québec, en Ontario, au Nouveau-Brunswick et même en Colombie-Britannique, grâce à un partenariat avec le Théâtre La Seizième à Vancouver.

Après 125 000 spectateurs, des critiques favorables dans les journaux, un partenariat avec des partenaires crédibles dans le milieu et un réseau de contact maintenant tracé avec les écoles du Québec, on peut qualifier *Tu peux toujours danser* de succès. Cette première production permet au Théâtre Le Clou d'avoir accès à des subventions pour créer un deuxième spectacle. Un spectacle que les directeurs artistiques veulent à leur image : ils désirent diriger le travail de création, rendre le texte fidèle à leurs besoins, explorer et trouver la signature personnelle du Théâtre Le Clou.

2.3 Trouver sa voie

Dès le début du deuxième projet de création, Benoît Vermeulen manifeste son désir d'en faire la mise en scène. Suite à ses expériences au sein du Groupe multidisciplinaire de Montréal et comme interprète pour d'autres compagnies jeunes publics, la recherche formelle l'intéresse. Les autres directeurs artistiques acquiescent à cette demande. Ensemble, ils choisissent le thème de l'éparpillement pour amorcer le travail à quatre, en atelier d'exploration. Ils ressentent le besoin de se définir et de trouver la façon dont ils veulent s'adresser aux jeunes. Ils déterminent que le côté thématique des spectacles conventionnels pour adolescents ne les intéresse plus. Même si cette décision risque d'affecter la vente d'un prochain spectacle, ils tiennent à explorer à fond différents aspects formels de la création théâtrale. Avec en tête les exemples du Théâtre Petit à Petit qui a évacué les thématiques pédagogiques dans *Volte-Face ou la fameuse poutine* et *La magnifique aventure de Denis St-Onge*, ils sont confiants de réussir à entrer dans les écoles avec un spectacle plus artistique et expérimental. Plusieurs éléments inspirés de la danse, du cinéma, des arts visuels et du multimédia les attirent. Comme la structure de la compagnie ne permet pas à ses membres de tourner et de créer en même temps, ces ateliers d'exploration se déroulent pendant les intermèdes de représentation de *Tu peux toujours danser*.

2.3.1 Affirmation de sa personnalité : *Jusqu'aux Os!*

Le Théâtre Le Clou fait appel à Alain Fournier pour l'écriture. Cet acteur de formation est également auteur et il enseigne au département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Il s'intéresse au théâtre multidisciplinaire et au théâtre musical. Sa pièce *Circuit fermé*, créée en 1986 par l'Atrium et publiée chez VLB Éditeurs en 1987, a connu un grand succès auprès des adolescents. La démarche que lui propose Benoît Vermeulen l'intéresse et il accepte de se joindre au projet. Suite à une première rencontre avec l'équipe, Alain Fournier écrit des segments de texte inspirés de « l'éparpillement ». Prolifique, il crée plusieurs courts textes qu'il envoie au metteur en scène. Les segments sont réaménagés par le metteur en scène et mis à l'essai en atelier : c'est un « work in progress » constant. L'un

met en scène, l'autre continue l'écriture. Le texte est trituré, découpé, corrigé. Suite à plusieurs essais, Benoît Vermeulen décide d'un aménagement de scènes et s'entend avec l'auteur. Celui-ci assiste parfois aux répétitions et est à même de constater ce qui manque pour lier le spectacle. C'est à ce moment que la vidéo, la musique et les projections deviennent indissociables du projet. L'expertise de Sylvain est mise à profit pour la conception sonore et la conception du décor est à nouveau confiée à Raymond-Marius Boucher. De nouveaux collaborateurs s'ajoutent : Pierre Laniel aux éclairages, Natalie Lamoureux, Hugo Brochu et Éric Martel à la conception vidéo. *Jusqu'aux Os!* prend un sens particulier pour les membres fondateurs. C'est le spectacle qui définit leur identité et les oblige à réfléchir sur leurs visions artistiques communes et individuelles.

L'année 1992 est celle du début de travail de création de *Jusqu'aux Os!*, mais aussi celle où une directrice administrative fait son entrée dans les bureaux du Théâtre Le Clou, rue Gilford. Linda Bellemare est une gestionnaire expérimentée dans le milieu culturel. Son arrivée permet aux membres fondateurs de se consacrer à la nouvelle création et de délaisser un peu les tâches administratives, qu'ils endossaient à tour de rôle sans se verser de salaire. C'est la reconnaissance du potentiel de la compagnie, suite au succès de *Tu peux toujours danser*, qui permet l'obtention d'une subvention pour engager une employée qualifiée à ce poste administratif. Linda Bellemare y reste jusqu'en 1996. Elle coordonne le déménagement des bureaux de la compagnie sur la rue Berri en 1996. La même année, la compagnie se dote d'une salle de répétition au centre-ville.

La diffusion de *Jusqu'aux Os!* se révèle plus ardue que celle du premier spectacle. En effet, leurs contacts se limitant principalement aux infirmières du milieu scolaire, les membres du Théâtre Le Clou doivent recommencer le bal des téléphones et des rencontres. Plus difficile à vendre à cause de son contenu moins pédagogique, *Jusqu'aux Os!* nécessite également une salle plus équipée techniquement, ce qui complique encore la diffusion. En effet, le plateau doit être considérablement grand³³ et la salle doit permettre l'occlusion totale. C'est la fin des représentations de gymnase. L'équipe doit organiser deux tournées en

³³ Nécessité d'un espace scénique de 24 pieds de profondeur par 29 pieds de largeur et une hauteur de 11 pieds sans obstacles.

parallèle; celle de *Jusqu'aux Os!*, mais aussi celle de *Tu peux toujours danser*, qui se poursuit jusqu'en 1994. C'est le 8 octobre 1993 qu'a lieu la première représentation de *Jusqu'aux Os!* à l'auditorium du collège Jean-Eudes de Montréal. Le public scolaire semble enthousiaste, mais le véritable lancement du spectacle aura lieu lors du festival des Coups de théâtre de 1994. La critique s'y intéresse enfin et les éloges ne tardent pas :

Ce fut tout simplement la révélation de ce festival. Ce spectacle québécois destiné aux ados constitue un tournant depuis la création de *Où est-ce qu'elle est ma gang?*, par le Théâtre Petit à Petit en 1982 [...] Le Théâtre Le Clou fait mieux que bousculer une façon de s'adresser aux ados, il invente un regard neuf, d'une inestimable acuité. On en reparlera sûrement ! (Gilbert David, *Le Devoir*, 30 mai 1994, p.66)

Suite à sa présentation à la Maison Théâtre en février 1995, les critiques encensent de nouveau le spectacle. On souligne l'efficacité de la mise en scène de Benoît Vermeulen et la justesse du jeu des comédiens. On y fait particulièrement ressortir la qualité du texte d'Alain Fournier :

Sur un texte intelligent et décapant d'Alain Fournier, sur une mise en scène éclatée de Benoît Vermeulen et servie par trois excellents comédiens...on laisse aller la chose adolescence, vibrer. S'éclater. Bref, un spectacle profond, qui ébranle certaines convictions. (Sonia Sarfati, *La Presse*, 11 février 1995, p.D6)

Ce qui frappe d'abord dans cette production jeunesse destinée aux 14-18, c'est la pertinence et la justesse du texte d'Alain Fournier. [...] cela se traduit dans un langage éclaté où tous les débordements, où toutes les transgressions sont possibles à tout moment et c'est précisément cette langue là que parlent les trois personnages. (Michel Bélair, 14 février 1995, p.B8)

Jusqu'aux Os! raconte l'histoire de trois jeunes. D'abord, LUI, 17 ans, interprété par Sylvain Scott. Les parents de LUI sont absents. Absents physiquement, parce qu'ils sont en vacances pour deux mois, mais absents en permanence aux yeux de leur fils. En apparence LUI semble équilibré, de bonne famille, mais il est en fait seul, très seul. Il habite le sous-sol de sa maison pendant ces deux mois et y invite deux amies : MOI et ELLE. MOI, Caroline Lavoie, cherche à affirmer son indépendance face à ses parents, mais s'en sent incapable.

ELLE, Monique Gosselin, jeune fille d'origine hongroise apparemment heureuse, a été adoptée par des parents québécois et se questionne sur son identité. Entre les repas congelés laissés par les parents de LUI et les grandes discussions de fond de sous-sol, les trois personnages se dévoilent. Alors que LUI définit le genre d'homme qu'il veut devenir, MOI combat son insécurité et son matérialisme, et ELLE, reconnaissante pour la vie qu'elle a au Canada, cherche ses géniteurs pour les féliciter de leur choix. Bien que les thèmes de la solitude, de l'affirmation de soi, de la tolérance et de l'autonomie soient présents, le spectacle ne cherche pas à tirer de conclusion ou à mettre en scène une morale. Comme l'ont souligné certaines critiques, la pièce touche autant les adultes que les jeunes, elle s'adresse à tous ceux qui, un jour, ont douté. Les personnages y débattent de questions personnelles à portée universelle.

Le rythme soutenu, l'ambiance changeant de l'intime à l'éclaté, l'utilisation de la vidéo, ainsi que l'intégration de musique et de chansons, donne à *Jusqu'au Os!* un caractère à la fois nouveau et déjà vu. La présence de chansons (qu'on retrouvait aussi dans *Tu peux toujours danser*) est une caractéristique typique des créations pour adolescents des années 1980 et 1990. Ici, c'est surtout l'utilisation de la lumière, de la vidéo en direct et des projections qui étonne et surprend. L'univers visuel et sonore initie le public adolescent au théâtre contemporain, postmoderne et multimédia. La poésie des mots trouve une réponse dans la poésie de l'image et du geste. Lors d'une analyse de l'espace scénographique publiée dans *Les Cahiers de théâtre Jeu*, Christian Guy souligne que l'approche multidisciplinaire convient parfaitement au thème central de la pièce : l'éparpillement (1995). L'arrivée des spectateurs dans la salle est perturbée : les acteurs ont déjà commencé à jouer ! Le public est surpris par cette caméra manipulée sur scène par les acteurs. Elle témoigne du « ici maintenant » propre au théâtre et révèle des détails subtils en les mettant en gros plan, comme par exemple un geste tendre entre deux protagonistes. Elle sert aussi à appuyer la réflexion proposée dans le texte, notamment quand ELLE filme MOI et projette sur elle-même les images de MOI, ce qui donne une nouvelle dimension aux questions d'identité et d'identification soulevées par le texte.

Alors que les quelques articles écrits autour de *Tu peux toujours danser* traitaient principalement de l'efficacité de l'exploitation de la thématique et de la portée sociale de la pièce, ceux qui parlent de *Jusqu'aux Os!* abordent les qualités esthétiques et artistiques du spectacle. Ces bonnes critiques aident à la diffusion du spectacle dans les écoles du Québec, mais facilitent surtout son entrée chez des diffuseurs spécialisés (comme le Centre National des arts de Ottawa). *Jusqu'aux Os!* tourne de 1993 à 1998 avec différentes distributions. Au total, 168 représentations sont données à travers le Canada : Québec, Ontario, Manitoba, Nouveau-Brunswick et Colombie-Britannique. Le texte d'Alain Fournier est publié chez VLB en 1995 et traduit en anglais la même année par Deborah Cottreau et Bernard Lavoie. *To the Bone!* est joué en première à Pointe-Claire en mai 1995 et est produit principalement pour des festivals nationaux et internationaux. Comme le premier spectacle du Théâtre Le Clou et comme la majorité des spectacles jeunes publics, celui-ci est accompagné d'un cahier pédagogique pour les enseignants. Cet outil sert surtout d'introduction à la pièce de théâtre en présentant le synopsis de l'histoire, les résumés des parcours professionnels des acteurs et concepteurs et, on n'y échappe pas, les thématiques abordées.

Avec sa deuxième création, le Théâtre Le Clou affirme sa personnalité et assure sa place dans le paysage théâtral jeunes publics québécois et canadien. La compagnie confirme son désir de ne pas faire des spectacles noirs et sans espoir pour les adolescents. Un rythme changeant et éclaté devient une clé importante pour les captiver. Cette structure déstabilisante, cette ouverture sur les autres arts et ce processus de création original constituent des priorités pour la jeune compagnie, voire même une signature unique qui commence à se tracer.

2.4 Explorer et plonger vers la recherche formelle

Forte du succès de ses deux premières créations, le Théâtre Le Clou se permet d'entamer un processus encore plus axé sur la recherche formelle. Plusieurs facteurs encouragent la suite de ce processus. D'abord, en 1995, la compagnie se voit accorder par le Conseil des arts et des lettres du Québec une subvention au fonctionnement, signe de la reconnaissance de

ses pairs et appui considérable qui lui permet de mieux planifier son futur. Le même statut lui sera attribué en 1997 par le Conseil des Arts du Canada. Cet apport financier plus stable offre la possibilité à la compagnie de continuer d'engager des ressources humaines qualifiées pour assumer les tâches administratives. Les directeurs artistiques du Théâtre Le Clou ne s'en cachent pas, ces administrateurs, ces responsables des communications et de la diffusion sont, lorsqu'ils sont passionnés en plus d'être qualifiés, des atouts inestimables. Cette période est vraiment celle où la compagnie organise sa structure interne et se permet de plonger à fond dans la recherche. Elle y sera encouragée par le Prix John-Hirsh pour la mise en scène, attribué par le Conseil des Arts du Canada à Benoît Vermeulen en 1997, pour ce nouveau metteur en scène très prometteur qui fait preuve d'une vision artistique originale. Cette reconnaissance confirme la pertinence du travail d'exploration et de recherche dirigé par Benoît Vermeulen. Créer prend du temps.

D'un autre côté, cette période est un moment difficile pour les partenariats entre les milieux de la culture et de l'éducation. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les nombreuses coupures dans les budgets des écoles ont un effet direct sur les compagnies de théâtre pour adolescents, ce qui explique la fermeture ou la réorientation de plusieurs de ces compagnies entre 1994 et 1998. Selon ses directeurs artistiques actuels, les facteurs qui ont aidé le Théâtre Le Clou à survivre à ces dures années sont l'efficacité de son organisation, l'arrivée des subventions au fonctionnement et la qualité de *Jusqu'aux Os!* qui a révélé le potentiel de la compagnie. Malgré le départ de Caroline Lavoie en 1998, les trois directeurs artistiques restants continuent d'être convaincus de vouloir créer pour le public adolescent malgré le contexte difficile.

2.4.1 Éclatement cynique : *Noëlle en juillet*

Dès 1995, le Théâtre Le Clou manifeste son désir de questionner encore davantage la forme théâtrale conventionnelle et d'en repousser les limites. Cette fois, c'est la prolifique Louise Bombardier qui est approchée pour l'écriture. Auteure et comédienne, Louise Bombardier a, entre autres, fait partie du collectif d'écriture de *Sortie de secours* en 1984,

pour le Théâtre Petit à Petit. En 1994, elle signe le conte *Noël en juillet* dans le cadre des Contes Urbains du Théâtre Urbi et Orbi. Ce conte de vingt minutes deviendra la base de son travail d'exploration avec le Théâtre Le Clou et inspirera la création de *Noëlle en juillet*. Toujours sous forme d'ateliers, l'équipe explore le thème de l'enfermement, puis du chaos qui fait naître le rêve. Se construit alors un spectacle dont les représentations expérimentales devant des groupes d'élèves se déroulent en mai 1995. La création officielle de la pièce a lieu lors des Coups de théâtre au printemps 1996. Cette semaine de représentations sera la seule diffusion de *Noëlle en juillet*.

Avant-gardiste, cette troisième création du Théâtre Le Clou fait encore usage des techniques du multimédia et bouscule le « politically correct ». On y retrouve la jeune Noëlle, 16 ans, qui est une belle fille inhibée, prisonnière de sa passivité face à sa mère, Miami, qui projette ses rêves personnels de réussite sur elle. Dans l'univers de Louise Bombardier, Miami est une sorte de Barbie de 50 ans trop bronzée, qui calque sa vie sur des modèles de téléseries américaines. Sa fille Noëlle est son plus grand espoir, sa plus grande fierté. Telle une poupée, elle la déguise et lui fait faire l'étalage de ses talents à la moindre occasion. À ce tableau, ajoutons la sœur cadette de Noëlle, Pitt Bull, 15 ans. Sa mère l'appelle « le monstre » et la cache. Inarticulée, laide et en révolte, elle dérange. Noëlle est celle qui doit l'encadrer, la soigner, la contrôler. L'aînée n'a encore jamais quitté la maison de sa mère. Pourtant, en ce soir de juillet où la fête de Noël que donne Miami bat son plein, elle rêve de liberté. En s'enfuyant, elle tentera de réaliser sa quête initiatique, son désir de comprendre qui elle est. Elle pourra rentrer chez elle le jour où elle sera débarrassée du rêve d'autrui et épousera son rêve à elle.

Les conceptions de *Noëlle en juillet* sont confiées à des collaborateurs fidèles : Sylvain Scott, Raymond-Marius Boucher, Pierre Laniel, Hugo Brochu et Natalie Lamoureux. Les interprètes sont encore une fois les polyvalents Sylvain Scott, Monique Gosselin et Caroline Lavoie, accompagnés de Mireille Brullemans dans le rôle titre. Comédie noire ou drame délirant, les qualificatifs se bousculent lorsqu'on cherche à décrire cet objet théâtral nouveau pour le public adolescent. Des critiques se commettent :

L'éclatement de la famille et l'espèce de désespérance qui est au cœur du texte de Louise Bombardier en font au contraire une proposition théâtrale intéressante mise en scène et jouée avec beaucoup de vivacité. Mais on y a constamment l'impression que les thèmes secondaires – le rock, la dope – viennent s'y mêler sans jamais déboucher sur des mises en situation vraiment intéressantes. Comme s'il fallait absolument passer par là, même trop vite, pour attirer l'attention des ados. (Michel Bélair, *Le Devoir*, vendredi 31 mai 1996, p.B9)

Nous voilà dans l'univers étouffant et parfois très drôle de *Noëlle en juillet*, de Louise Bombardier, une comédie noire brillamment mise en scène par Benoît Vermeulen, un drame délirant présenté par Le Clou dans le cadre du Rendez-vous International de théâtre jeune public. (Marie-Claude Fortin, *Voir*, du 30 mai au 5 juin 1996, p.44)

Suite au festival, le Théâtre Le Clou ne vend plus le spectacle. Les diffuseurs sont craintifs, les éducateurs ne sont pas prêts à un tel spectacle, ils ne savent pas comment l'encadrer, ils craignent la réactions de leurs élèves. Ce qui dérange dans ce texte, c'est la cruauté et le cynisme enrobée dans du rose-bonbon. Cette présentation grotesque de personnages adultes à la fois faibles et manipulateurs dérange. Même si le spectacle est retravaillé après le festival des Coups de théâtre et qu'une tournée s'organise en mars 1997 au Québec, en Ontario et au Nouveau-Brunswick, la compagnie jeunes publics décide de ne pas diffuser le spectacle. Le peu de demande des diffuseurs et des écoles ainsi que les trop grands compromis à faire pour donner un deuxième souffle à *Noëlle en juillet* les poussent à prendre cette décision. Malgré sa courte vie, ce spectacle permet à Benoît Vermeulen de tester les limites de certains procédés de mise en scène et de vérifier comment réagit le public à un spectacle plus déstabilisant. Il affirmera plus tard, après avoir laissé retomber la poussière sur les déceptions des trois directeurs artistiques face à la mise au rancart d'un spectacle dont ils étaient fiers, que *Noëlle en juillet* a été un formidable laboratoire qui l'a inspiré pour ses mises en scène futures.

2.4.2 L'audace à pleine vapeur : *Les Trains*

La création de la prochaine pièce de théâtre de la compagnie concorde avec la fin des tournées de *Jusqu'aux Os!* et de la version rafraîchie de *Tu peux toujours danser* (qui

tournera l'année où *Noëlle en juillet* aurait dû le faire), soit en 1998. C'est également le moment où plusieurs des compagnies qui créaient pour l'adolescence ferment leurs portes ou se réorientent. Le Petit à Petit, parrain spirituel du Théâtre Le Clou depuis le début, abandonne le jeune public et, particulièrement, les plus jeunes, ceux du premier cycle du secondaire, qui restent peu sollicités par les compagnies de création. À la coordination de la compagnie, Lise Lachapelle, en place depuis le départ de Linda Bellemare en 1996, quitte en 1998.

Les directeurs artistiques du Théâtre Le Clou, après les démarches amorcées avec *Noëlle en juillet*, souhaitent pousser encore plus loin la recherche formelle. Suite à des rencontres avec différents auteurs, ils font appel à un dramaturge de la relève : Olivier Choinière. Finissant de l'École nationale de théâtre du Canada où on vient juste de produire sa pièce *Autodafé* dans une mise en scène d'André Brassard, Choinière possède un style unique et éclaté qui, selon les directeurs artistiques, convient bien aux adolescents. Pour créer le texte, la méthode des Cycles Repère³⁴ est utilisée. Tous les acteurs s'impliquent donc dès le début du processus. En plus des quatre directeurs artistiques³⁵ et de l'auteur, la comédienne Chantale Dumoulin est mise à contribution. Le spectacle qui en résulte est plus intime que les autres et, vu la méthode de création utilisée, plus personnel. Aux conceptions on retrouve Raymond Marius Boucher, Ana Cappelluto, David Perreault-Ninacs, Serge Côté, Hugo Brochu, Natalie Lamoureux et Sylvain Scott. Comme c'est leur habitude, les créateurs du Théâtre Le Clou n'ont pas amorcé le processus de création avec un public cible en tête et, comme pour les trois spectacles précédents, ils ont abouti avec une création destinée au deuxième cycle du secondaire.

³⁴ La méthode des Cycles Repère a été développée par Jacques Lessard et cherche à créer à partir du concret plutôt qu'à partir des idées. La création doit avoir une ressource concrète comme point de départ et implique quatre étapes (ressources, partition, évaluation et représentation).

³⁵ Caroline Lavoie participe aux premiers ateliers de création de la pièce *Les Trains*, mais quitte le Théâtre Le Clou à l'été 1998. Des divergences d'opinion et de vision artistique motivent sa décision. Monique Gosselin s'absentera vers la fin du processus de création de ce spectacle pour un congé de maternité.

Dans *Les trains* ou *J'entends grincer le vent sur les échangeurs d'air*³⁶, on retrouve Elefpé (Sylvain Scott), le soir de son anniversaire et, fidèle à lui-même, il est en retard au rendez-vous avec ses amies : Emcie et Elvise. Emcie (Mireille Brullemans), alias Marie-Claude, porte le lourd fardeau du suicide de son père et Elvise (Chantal Dumoulin) cherche le sens de sa vie trop ordinaire. Près du chemin de fer, écrasés sur leur « spotch » au-dessus du « Mont-Tas », les trois jeunes se questionnent. Par l'intermédiaire du journal intime qu'Elvise offre à Elefpé, la vérité se dévoile, crue et cruelle, et les personnages se découvrent réellement. Devant trop de doutes et d'incertitudes, ils inventent l'histoire de la reine Hécube, un monstre à trois têtes qui traversera les épreuves pour finalement trouver un tunnel que personne ne croyait réel. Amis depuis l'enfance, ce triangle anarchiste basculera.

Ce spectacle plus philosophique met les personnages en avant-plan, simplement. La facture multidisciplinaire y est plus en retrait et l'ambiance y est moins festive, moins exaltée que dans les créations précédentes. On y parle de la difficulté de s'intégrer, du plongeon dans l'inconnu, du passage à l'âge adulte. Le metteur en scène confiera que ce spectacle est différent des autres : « c'est beaucoup moins déconstruit que nos spectacles précédents. Comme le propos est existentiel, que l'action est limitée, je trouvais essentiel que l'on suive bien ce drame ambiant. » (Belzil, 1999, p.6)

Le 22 mai 1998, le Théâtre Le Clou crée *Les Trains* à la Maison des Arts de Laval. Le spectacle tourne jusqu'en mai 2000 dans quelques écoles et salles du Québec et de l'Ontario, pour un total de 25 représentations. Les critiques reconnaissent le potentiel de la création :

Un texte d'Olivier Choinière très efficace et non complaisant (Sonia Sarfati, La Presse, 22 avril 1999, p.D8)

Drame existentiel qui met en scène trois amis d'enfance déchirés entre leur inaction et leur désir de bouger. [...] Le ton est volontiers grinçant et les personnages, tout à fait lucides. (Patricia Belzil, Voir, 15 avril 1999, p.61)

³⁶ Titre officiel du texte de Choinière déposé au CEAD.

Il est présenté entre autres à la Maison Théâtre et au Centre culturel de Belœil, dans le cadre de l'événement Ados-Scènes organisé par le Théâtre de l'Arrière-Scène. Encore une fois, le nombre de représentations ne se compare pas aux deux premières productions de la compagnie. Plusieurs facteurs y contribuent : le boycottage des activités culturelles par les enseignants du Québec en 1999, les coupures récentes dans le secteur de l'éducation qui ont modifié les habitudes de fréquentation culturelle des groupes scolaires et le genre peu commun du spectacle. La pièce *Les Trains* est traduite en anglais en 2000, sous le titre *Trains*, par Bobby Theodore. Une lecture de cette version anglaise, avec Sasha Dominique, Marika Lhoumeau et Vincent Leclerc sous la direction de Robert Vézina, est présentée aux Coups de théâtre, rendez-vous international théâtre jeune public, lors de l'édition de l'an 2000.

Alors que le réseau de diffusion de la province devient de plus en plus organisé pour programmer des spectacles pour enfants et en assurer la vente, la présentation de pièces de théâtre pour adolescents, particulièrement la création, donne encore des maux de tête aux diffuseurs. La gestion des horaires, les contacts avec des responsables scolaires trop souvent changeants et l'approche particulière que semble requérir cette clientèle leur demande encore un peu de temps et d'expérience. Il faut aussi dire que le nombre de représentations que peut offrir un diffuseur en région pour du théâtre jeunesse (qui se vendrait difficilement en tout-public le soir) est assez bas. Il doit ouvrir des représentations scolaires de jour et tenter de convaincre les écoles secondaires de son territoire de se déplacer. Surgissent alors différentes contraintes : les horaires variables d'une école à l'autre, le nombre limité d'autobus scolaires à certaines périodes, etc. Bref, une telle démarche exige du personnel qualifié chez les diffuseurs et chez les compagnies de théâtre, une bonne collaboration entre les trois intervenants (écoles – diffuseurs - compagnies), des contacts stables et réguliers entre ces partenaires, une ouverture de la part de la compagnie à participer à toutes sortes d'activités sur place et ... beaucoup de temps !

Après deux spectacles très populaires et deux spectacles de recherche, les directeurs artistiques de Théâtre Le Clou préparent les prochaines étapes. L'expérience acquise confirme leur envie de prendre encore des risques formels et leur passion pour le défi et la création. À la veille de ses dix ans, la compagnie s'offre un projet annuel de création de

contes avec les adolescents. Dans les années qui suivent, deux de ses productions seront honorées par ses pairs, saluées par la critique et applaudies par le public du Canada et de la France. Pour le Théâtre Le Clou, c'est l'heure d'affirmer son importance dans la réalité culturelle québécoise.

2.5 Tracer le chemin

Les projets rassemblés dans cette section semblent être ceux qui ont le plus contribué à la reconnaissance du Théâtre Le Clou à l'extérieur du milieu du théâtre jeunes publics. À partir de 1998, la compagnie mènera souvent deux projets par année : un lié au travail de création d'un spectacle théâtral ancré dans sa démarche habituelle et un spectacle annuel de contes. Avec *Les Zurbains*, on tente l'expérience de porter des textes adolescents à la scène. C'est un projet qui s'éloigne des façons habituelles de créer de la compagnie. Le concours d'écriture dans les écoles secondaires du Québec rapproche les artistes de leur public et séduit le milieu scolaire.

Suite à la difficile période de diffusion qui a précédé, le Théâtre Le Clou mijote un nouveau projet de production. Le résultat donne un spectacle à la fois innovateur et sans prétention, qui présente à un public de plus en plus large et diversifié la preuve que le théâtre pour adolescents peut allier qualité, recherche et succès. La création de *Au moment de sa disparition* a lieu en 2000. Elle sera suivie en 2004 par *Romances et karaoké*, dont l'ambiance est unique, mais pour laquelle le parcours est presque semblable. Avec ces trois productions, le portrait change. Le Théâtre Le Clou devient un modèle, un exemple qui passe à l'histoire et semble être là pour durer.

C'est également un moment de réorganisation en ce qui concerne les tâches administratives. Chantale Labrecque devient la nouvelle coordonnatrice en janvier 1999. Au même moment, un poste aux communications et à la diffusion, ainsi qu'un poste d'adjointe administrative se créent. Ce dynamisme et cette plus grande stabilité libèrent les trois directeurs artistiques de plusieurs tâches administratives. Ils s'assurent d'encadrer les

nouveaux venus et peuvent davantage travailler au développement de la compagnie et à la création de nouveaux projets. Le calendrier est parfait ; avec plusieurs créations de front et des spectacles qui tournent toujours, avoir des gens qualifiés pour assurer le suivi et organiser tous les détails administratifs ne pouvait tomber à un meilleur moment.

2.5.1 Passage du flambeau aux jeunes créateurs : *Les Zurbains*

Depuis 1991, la compagnie de théâtre Urbi et Orbi présente des *Contes Urbains* avant le temps des fêtes. À partir de 1994, les représentations ont lieu annuellement³⁷ à La Licorne, à Montréal et continuent d'y être présentés encore maintenant³⁸. Ces spectacles sont composés de plusieurs courts contes interprétés par un narrateur-acteur. La formule coup-de-poing des textes et de la mise en scène étonne et plaît beaucoup. En 1996-1997, le Théâtre Denise-Pelletier s'intéresse au projet et aborde Urbi et Orbi avec l'idée de faire un concours d'écriture de contes dans une école secondaire, puis de présenter les textes gagnants sur scène, à Fred-Barry, dans la même formule que les *Contes Urbains*. La compagnie Urbi et Orbi relève le défi, épaulée par l'expertise du Théâtre Denise-Pelletier. Cependant, les créateurs ne se sentent pas à l'aise avec la clientèle adolescente. Suite entre autres à une discussion avec Caroline Lavoie qui faisait partie de la distribution des *Contes* à Fred-Barry, ils contactent le Théâtre Le Clou pour lui offrir de reprendre le projet en partenariat avec le Théâtre Denise-Pelletier pour l'édition 1998 et celles qui suivront.

L'idée plaît aux directeurs artistiques. La première édition, *Les Nouveaux Zurbains*, conserve sensiblement la même formule et a lieu à la salle Fred-Barry en mai 1998. Le Théâtre Le Clou se charge de la création et le Théâtre Denise-Pelletier agit comme diffuseur. L'organisation du concours d'écriture auprès des élèves de la région métropolitaine présente une gestion nouvelle pour les deux compagnies, car le cœur des *Nouveaux Zurbains*, c'est de permettre à des jeunes auteurs du secondaire d'être joués par des professionnels du milieu théâtral en compagnie d'un ou de plusieurs auteurs professionnels. La première année, quatre

³⁷ Sauf pour une pause en 1998.

³⁸ Depuis 2002, les *Contes Urbains* sont présentés par la compagnie Logos conterie, toujours à la Licorne.

auteurs professionnels et deux élèves du secondaire signent les contes. Parmi les professionnels impliqués, Stéphane Laporte et Hélène Ducharme sont ceux qui s'occupent d'encadrer les jeunes auteurs des écoles montréalaises participant au concours.

Une fois la première édition lancée, l'organisation du concours se resserre et le fonctionnement développé à partir de 1999 s'approche de la formule actuelle. Le concours est coordonné par le Théâtre Le Clou et ses partenaires diffuseurs. À Montréal, Le Théâtre Denise-Pelletier diffuse toujours le spectacle à la salle Fred-Barry et aide à la coordination des inscriptions des écoles. D'autres diffuseurs s'intéressent maintenant au projet. Le centre de diffusion de théâtre jeunesse Les Gros Becs de Québec reçoit *Les Zurbains série IV* en tournée en l'an 2000 et propose le concours d'écriture dès l'année suivante³⁹. Le Théâtre français de Toronto gère le concours dans sa région depuis 2003. Au moins un texte de chaque région est retenu pour chaque spectacle. D'abord, le concours est lancé auprès des enseignants de français des écoles secondaires, qui reçoivent un document pour les aider à encadrer leurs élèves dans la rédaction des contes. S'ils décident de s'y inscrire, ils doivent payer les frais s'y rattachant et se préparer à recevoir la visite d'un auteur professionnel en classe. Cette discussion dynamique et interactive sert à stimuler les jeunes créateurs et motive le lancement du projet d'écriture. Le document accompagnateur du projet précise clairement que les enseignants ne doivent pas intervenir sur l'écriture des jeunes; c'est-à-dire qu'ils ne peuvent critiquer le niveau de langue, le sujet et l'orthographe des créations. C'est la classe qui décide des meilleurs textes à sélectionner pour le concours. Par la suite, dans chacune des régions, un jury composé d'artistes professionnels choisit 12 textes parmi tous ceux envoyés par les classes participantes et invite ces jeunes auteurs à participer à un stage de formation pendant une fin de semaine pour y suivre des ateliers donnés par des auteurs et acteurs professionnels. Les contes sont retravaillés par leurs auteurs et interprétés par des comédiens à la fin du stage. Quatre de ces contes seront choisis par un grand jury pour faire partie du spectacle *Les Zurbains*.

³⁹ Pour la saison 2005-2006, Les Gros Becs font une pause pour ce qui est du partenariat au concours d'écriture des *Zurbains*. Ils présentent tout de même le spectacle en tournée.

Le Théâtre Le Clou se charge d'approcher un auteur professionnel pour écrire un conte. Depuis 1998 plusieurs dramaturges ont prêté leur plume au projet *Les Zurbains* et se sont impliqués auprès des jeunes auteurs-étudiants. La première année, ce sont Yvan Bienvenue (de Urbi et Orbi), Stéphane Laporte, Alain Fournier et Hélène Ducharme qui présentent un texte. Une fois les contes des jeunes auteurs sélectionnés, un metteur en scène, Benoît Vermeulen ou Monique Gosselin, commence la création du spectacle avec ses collaborateurs. Le spectacle est toujours créé à Fred-Barry en mai, puis parfois repris en tournée à travers la province, incluant évidemment un arrêt chez les partenaires de Québec et de Toronto. L'édition de 1998 est également présentée au Festival Coups de théâtre et à la Rencontre Théâtre Ados de la même année. Fait intéressant à mentionner, *Les Zurbains*, vu son budget de production très limité, a parfois choisi comme collaborateurs des artistes souhaitant s'exprimer dans un domaine autre que le leur, qu'il s'agisse d'une comédienne qui désire créer une première conception de costumes, ou d'un auteur qui conçoit une bande sonore.

Depuis 1998, le projet *Les Zurbains* s'est appelé : *Nouveaux Zurbains* (1998), *Les Zurbains série III* (1999) et *série IV* (2000), puis tout simplement *Les Zurbains 2001, 2002, 2003, 2004...* et ça se poursuit ! En plus des auteurs impliqués en 1998, d'autres ont collaboré depuis : Nathalie Derome, Reynald Robinson, François Archambault, Marie-Josée Bastien, Lorraine Côté, Monique Gosselin, Christian Bégin, Patric Saucier, Anne-Marie Olivier, Stéphane Crête, Geneviève Billette et Stéphane Hogue, de 1999 à 2005. Geneviève Billette est d'ailleurs toujours très impliquée et pilote les liens entre auteurs professionnels et jeunes auteurs. Le Centre des auteurs dramatiques (CEAD) se joint au projet à partir de l'édition de 2002. Ce partenariat permet au Théâtre Le Clou d'être en contact avec plus d'auteurs pour l'encadrement dramaturgique et de profiter de l'expertise du CEAD pour le stage de formation. En mai 2005 est lancé le recueil *Les Zurbains en série*. Ce recueil est composé des contes de tous les auteurs, adolescents et professionnels, ayant fait partie des éditions des *Zurbains* de 1998 à 2004 : plus de 46 contes y sont rassemblés. Le recueil est publié chez Dramaturges Éditeurs.

Les articles écrits sur *Les Zurbains* traitent de la production des spectacles, font témoigner des adolescents participant au projet ou en profitent pour dénoncer les difficultés

des compagnies qui se vouent au public adolescent. On y souligne l'imagination fertile des adolescents, la qualité de la mise en scène qui met les textes en avant plan, la fougue des acteurs et la force du Théâtre Le Clou, le plus fidèle représentant du théâtre de création pour adolescents.

...le Théâtre Le Clou est le plus solide représentant d'un genre méconnu, perdu dans une sorte de *no man's land* flottant entre le théâtre pour enfants et le « vrai » théâtre ordinaire, souvent même ignoré. Pourtant, le théâtre pour ados est un genre exigeant. Très exigeant... la mise en scène de Benoît Vermeulen... fait face, dit, provoque toujours dans le contact direct avec la salle. (Michel Belair, *Le Devoir*, 6 mai 2002, p.B8)

Les Zurbains font parler d'eux depuis quatre ans. Ils ont été applaudis dans plusieurs villes du Québec et ont même pris le chemin de la France. Pas mal pour des contes signés par des ados. (Daphné Bédard, *Le Soleil*, 23 mars 2002, p.B7)

Cette expérience enrichissante restera sans doute pour longtemps ancrée dans la mémoire de ces jeunes qui auront senti le plaisir que l'écriture procure et l'espace de liberté qu'elle offre. Les lycéens avec un langage bien à eux ne s'en sont pas privés en utilisant des mots, des expressions, du verlan pas forcément utilisable en classe! (*Le Dauphiné libéré*, 29 janvier 2002, p.10)

Étonnants ces contes *Zurbains 2001*. Une révélation en ce qui me concerne de par la qualité des textes et du jeu des comédiens. Un spectacle dans l'ensemble fascinant. (Jean Beaunoyer, *La Presse*, 20 mai 2001, p.B11)

Réjouissants et sympathiques, *Les Zurbains* font la preuve que l'on peut faire beaucoup avec peu. À condition d'avoir de l'inventivité, de l'intelligence et le désir de jouer... Tant au niveau des acteurs que de la mise en scène... le bonheur est ici dans la bonne humeur et dans la finesse du clin d'œil. (Sonia Sarfati, *La Presse*, 11 mai 2000, p.D6)

Lors de la tournée à travers le Québec, différentes versions des *Zurbains* ont été présentées : *Les Zurbains en tournée* (pot-pourri des éditions 1998 et 1999), *Les Zurbains en tournée série IV* et une édition spéciale, *Les Zurbains de l'an 2000*, pour certaines Maisons de la culture de Montréal. Avec ces tournées, on vise à atteindre le public de la jeune adolescence; il s'agit d'une façon d'offrir une création à ce groupe d'âge moins sollicité, tout en évitant de se faire compétition soi-même auprès des plus de 14 ans (les autres productions du Théâtre Le Clou en tournée s'adressant à ce groupe d'âge). À partir de 2000, seul un saut

chez les partenaires diffuseurs est prévu annuellement pour *Les Zurbains*. L'édition de 1999 des *Zurbains* se déplace en France, où est organisé un mini-concours d'écriture qui mène à l'ajout d'un conte pour la version des *Zurbains en tournée* présentée à Aulnay-sous-bois en février 2001. Le Théâtre Le Clou présente ensuite la *série IV* en région parisienne et à Rhône-Alpes à l'hiver 2002. Le contact avec la France est désormais mieux établi et plus solide. C'est une bonne nouvelle pour les versions subséquentes des *Zurbains*, mais surtout pour les autres productions de la compagnie. Toutes éditions confondues, on compte jusqu'à maintenant plus de 200 représentations des *Zurbains*, au Canada et en France.

Avec ce projet, la compagnie a trouvé une formule qui lui permet de se rapprocher véritablement de son public. Les spectacles *Les Zurbains* présentent des contes contemporains, étonnants, drôles et émouvants, des textes qui font appel à l'intelligence du cœur pour divertir et faire réfléchir. Ils ont permis de tisser des liens privilégiés avec deux diffuseurs, d'ouvrir la route de la France et de créer une habitude annuelle de fréquentation théâtrale ou d'écriture pour plusieurs écoles. Le partenariat de diffusion a facilité le démarrage du projet et la gestion des stages d'écritures à Québec et Toronto. Ces diffuseurs semblent apprécier ce projet qui les aide à faire du développement de public. Le Théâtre Le Clou, créateur du spectacle, doit tout de même coordonner les inscriptions des écoles de Montréal (avec le Théâtre Denise-Pelletier), l'embauche et la formation des auteurs qui se rendent dans les écoles, la sélection finale des contes, la production du spectacle et la vente des *Zurbains* en tournée. Alors que tout semble bien aller pour ce projet, la compagnie est victime de son succès. Sauf pour les années de boycott, le nombre d'écoles participantes augmente en flèche à chaque édition du concours, mais le Théâtre Le Clou n'a pas vraiment le budget, ni le personnel, pour gérer cette croissance. Les programmes spéciaux de subventions pour encourager l'implication de la compagnie dans son milieu sont pratiquement inchangés depuis la première édition et ne couvrent que la partie « encadrement » du projet (conférences, stages, parrainage des auteurs professionnels). Le coût de la production est assumé par le budget de fonctionnement régulier de la compagnie et même si les salles sont pleines, *Les Zurbains* présentés à Montréal couvrent rarement leurs frais. Les représentations de Québec et de Toronto sont soutenues par des subventions d'aide à la circulation qui contribuent financièrement à la diffusion à l'extérieur de Montréal.

Les Zurbains marquent les débuts de Monique Gosselin comme metteuse en scène. Elle dirige *Les Zurbains de l'an 2000*, l'édition régulière de 2003 et prépare celle de 2006. Selon la volonté des directeurs artistiques, la compagnie offre maintenant trois volets : *Les Zurbains*, pris en charge par Monique Gosselin, le volet « Adolescence » auquel Benoît Vermeulen se consacre, soit les créations théâtrales pour les 14 à 17 ans, et le nouveau volet « Jeune adolescence » pour les 12-14 ans, dont Sylvain Scott prend les commandes dès 1999.

2.5.2 Un « road-movie » au théâtre : *Au moment de sa disparition*

Alors que Sylvain Scott commence à préparer le nouveau volet « Jeune adolescence » de la compagnie (un volet dont nous traiterons plus loin), Benoît Vermeulen retourne à la création pour le public des 15 ans et plus. Cette fois, il approche l'auteur Jean-Frédéric Messier pour écrire en collaboration avec l'équipe d'acteurs et le metteur en scène. Dramaturge, metteur en scène et compositeur, Jean-Frédéric Messier a, entre autres, participé comme auteur au collectif *Cabaret Neiges noires* et est codirecteur artistique de la troupe de théâtre Momentum. Bien qu'il ait déjà collaboré à l'écriture de textes jeunes publics avec le Théâtre des Confettis, il se retrouve pour la première fois au cœur d'une création pour adolescents.

Pour ce spectacle, le Théâtre Le Clou poursuit sa recherche sur l'éclatement de la représentation théâtrale, inspirée à la fois par l'énergie propre à l'adolescence et par le contexte social et technologique des années 2000. La vidéo en direct y prendra une place importante. Une esthétique à la fois artisanale et précise se développe avec la manipulation par les comédiens de maquettes et d'éléments technologiques. Par des projections vidéo, on voyage du désert de l'Arizona à la chambre de Dave, en passant par Memphis. Une offre de résidence au Théâtre Hector-Charland de l'Assomption permet de tester les premières versions du spectacle *Au Moment de sa disparition*. Il y sera créé en octobre 2000, avec Michel Bérubé, Valérie Cantin et François Létourneau comme interprètes, ainsi que

Raymond Marius Boucher, Sylvain Scott, Mathieu Marcil, Benoit Prigent et Jean-Philippe Rossi aux conceptions.

Au Moment de sa disparition est un *road-movie* théâtral qui évoque la relation des frères Sauvageau. JF, l'aîné, est dépressif. Parti à la recherche d'un endroit où les gens comme lui peuvent vivre en paix, il disparaît lors d'une traversée des États-Unis en compagnie de l'énigmatique Marie-Ève, dite « Soyal ». Son jeune frère Dave tente de le comprendre et de lui rendre hommage en créant des œuvres d'art inspirées de sa vie. Il suit le voyage de JF grâce aux cassettes vidéo et aux dessins que son frère lui a fait parvenir. JF trouvera enfin un lieu où il se sent bien, laissant supposer que l'art, catalyseur d'émotions, tient une place importante dans cette nouvelle sérénité. « Le périple de JF à travers les États-Unis et celui de Dave au sein de la création sont des odes à la vie à laquelle ils s'accrochent avec fureur, frénésie, doute et exaltation. » (www.leclou.qc.ca)

Ce spectacle plus imposant techniquement requiert une salle bien équipée. Le défi est d'approcher les diffuseurs et de les convaincre d'inviter chez eux le public adolescent. La première année de représentations se déroule principalement chez les diffuseurs spécialisés ou dans le cadre d'événements consacrés à l'adolescence. Les critiques élogieuses qui suivent son passage à la Maison Théâtre en 2001 lui ouvrent les portes du reste du Québec, puis du Manitoba francophone et même de la France.

... la facture de la production ravit par son inventivité, son ingéniosité... Le tout réglé au quart de tour, livré sans aucun accroc. Impressionnant... Au moment de sa disparition sait intéresser les jeunes sans être racoleur, sait semer la réflexion sans être moralisateur. Toute une réussite. Et, le plus important, les principaux intéressés, ceux qui forment le jeune public, semblent beaucoup apprécier. (Sophie Pouliot, 22 mars 2001, *Le Devoir*, p. B7)

Messier réussit à parler aux jeunes de cette fameuse réalité que l'on questionne dès la puberté... et ce, avec beaucoup d'humour, de sensibilité...La mise en scène y est toute simple et ingénieuse. (Chantale Guy, 22 mars 2001, *La Presse*, p. C7)

Magnifique!...Bienvenue sur le plateau d'un film fait de trucs et de truquages, un délice de dialogues signé Jean-Frédéric Messier et trois acteurs époustouflants de vérité. (Georges Cazenove, 8 février 2003, *Dernières Nouvelles d'Alsace*, p. F5)

Vermeulen raconte sur une scène nue, sans faire de mystères, sans jeter de poudre aux yeux donc, mais en faisant montre d'imagination et de mesure. Il se dégage de son spectacle une naïveté attachante où la vidéo tient une grande place : son utilisation est brillante et d'une irrésistible fantaisie. (Jean St-Hilaire, 27 mars 2003, Le Soleil, p.B3)

Pour certains lieux d'accueil, *Au moment de sa disparition* constitue une première présentation d'un spectacle de création pour adolescents. Le développement de la diffusion de ce type de théâtre à l'extérieur des grands centres se construit à petits pas et le Théâtre Le Clou y contribue grandement avec ce spectacle. Après 142 représentations (statistiques en date du 30 mai 2005), la tournée prend encore de l'ampleur. À ce jour, le spectacle continue de tourner et annonce même un retour à la Maison Théâtre au printemps 2006, comme pièce du volet « répertoire » de la programmation, cinq ans après son premier passage là-bas et six ans seulement après sa création. En 2003, ce spectacle se voit récompensé de trois masques par l'Académie québécoise de théâtre, soit les masques de Meilleure production jeune public, Meilleure mise en scène (remis à Benoît Vermeulen) et Meilleur texte original (remis à Jean-Frédéric Messier). Ces prix sont importants pour la compagnie et pour tout le milieu théâtral enfance-jeunesse : ils symbolisent la reconnaissance du milieu théâtral en général envers la qualité du théâtre jeunes publics. Les prix récompensant le texte et la mise en scène sont particulièrement significatifs, puisque *Au moment de sa disparition* remporte les honneurs face à toutes les autres productions de l'année, incluant celles des théâtres institutionnels grands publics⁴⁰. Plusieurs ont interprété ce triple couronnement comme un encouragement de la part du milieu théâtral. Grâce au gala, les artistes du milieu ont découvert le Théâtre Le Clou, mais encore très peu d'entre eux, pourtant grands consommateurs culturels, peuvent affirmer avoir déjà vu une de ses productions.

La création de *Au moment de sa disparition* permet de tirer la sonnette d'alarme pour dénoncer la situation du théâtre de création pour adolescents : absence de relève, difficulté à

⁴⁰ Notons que le seul autre spectacle jeunes publics à avoir mérité les masques de Meilleure mise en scène et Meilleur texte est *La Bonne femme* de Jasmine Dubé, mis en scène par Martin Faucher, en 1996. En 2000, le masque du Meilleur texte était remis à deux auteurs ex æquo, dont l'auteure jeunes publics Suzanne Lebeau, pour sa pièce *L'Ogrelet*.

tourner chez les diffuseurs non-spécialisés et nécessité de sensibiliser le milieu théâtral et les enseignants à la qualité et à la pertinence de ce théâtre. C'est le début d'une période de tables rondes et de discussion sur l'avenir du théâtre de création pour adolescents. Lors de la Rencontre d'automne du ROSEQ de 2001, les diffuseurs présents participent à un atelier portant sur les avenues à développer pour amener les jeunes du secondaire au théâtre. Puis, la semaine suivante, la Maison Théâtre tient un Rendez-Vous sur l'avenir du théâtre de création pour les 12-17 ans. Monique Gosselin participe à ces événements, ravie de pouvoir échanger sur la situation. Sans tirer de conclusion ou en venir à un consensus, ces rencontres permettent de remettre ce type de théâtre à l'ordre du jour, de trouver des pistes de solution pour faciliter les démarches des diffuseurs intéressés à le programmer et de dénoncer les difficultés qui lui sont propres. Dans le cadre des Rencontres Théâtre-Ados de 2002, le Théâtre Le Clou se joint également à un nouveau regroupement de compagnies qui s'intéressent au public adolescent.

Au moment de sa disparition porte les couleurs du Théâtre Le Clou en France à trois reprises. Le texte de la pièce est publié chez Lanctôt Éditeur et une traduction anglaise du spectacle, *Desert Dream*, sera présentée au Festival mondial des arts pour la jeunesse (ASSITEJ) à Montréal, en septembre 2005. La qualité grandement reconnue de ce spectacle permet au Théâtre Le Clou d'être accueilli par des diffuseurs qui prennent le risque de programmer du théâtre pour adolescents pour la première fois. Ces nouveaux contacts demandent un grand travail d'implication pour la compagnie qui souhaite, en promenant sa dernière création à travers le Québec et la francophonie en général, préparer le terrain pour ses productions à venir, mais aussi pour d'autres compagnies qui voudraient s'adresser aux jeunes du secondaire.

2.5.3 Célébration festive pour adolescents de tous âges : *Romances et karaoké*

Suite à diverses expériences de représentations où les acteurs, dérangés ou stimulés par le jeune public bruyant, auraient aimé réagir, Benoît Vermeulen veut créer un spectacle où le fameux « quatrième mur » serait aboli. Il cherche à questionner le rapport scène-salle. Il

souhaite que l'énergie des jeunes stimule et nourrisse le jeu des comédiens encore plus qu'à l'habitude. Avec ces objectifs en tête, il part à la recherche d'un auteur.

Francis Monty et Benoît Vermeulen se sont rencontrés lors de la mise en lecture d'un des textes de l'auteur, *Léon le nul*. Benoît Vermeulen participait à la lecture et a confié à Francis Monty qu'il était persuadé que son style d'écriture conviendrait bien au public adolescent. Bachelier ès arts de l'Université de Montréal et diplômé en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada en 1997, Francis Monty a fait de la mise en scène et de la manipulation de marionnettes parallèlement à son activité d'écriture. Le défi que lui propose le Théâtre Le Clou le stimule et il décide de s'impliquer à fond. Cette fois, l'auteur assiste à toutes les étapes du travail d'improvisation avec les acteurs et ces expérimentations deviendront la base du texte de *Romances et karaoké*. Les acteurs participant au stage de création du spectacle structurent les improvisations avec le metteur en scène. On questionne le rapport entre la réalité et la fiction dans le jeu. Cette réflexion et l'exploration du contact avec le public les mènent à traiter de perception et d'image. Le processus est si stimulant et le texte colle tellement à la peau des acteurs qui ont inspiré les personnages, que l'équipe d'atelier, Marie-Ève Bertrand, Sandrine Bisson, Patrice Bélanger, Mathieu Gosselin et Monique Gosselin, devient l'équipe de comédiens qui créera le spectacle sur scène.

Les résidences de création pour *La langue du Caméléon*⁴¹ et *Au moment de sa disparition* se sont avérées très bénéfiques. Cet accueil d'un diffuseur permet à la compagnie de travailler plus longtemps sur scène, de tester les procédés techniques, de se rapprocher d'un milieu et de rencontrer plus facilement des jeunes pour recevoir leurs commentaires et témoigner de leur réception du spectacle. Les directeurs des théâtres accueillent la production à différentes étapes et s'occupent d'inviter les élèves des écoles environnantes. Pour ce qui allait devenir *Romances et karaoké*, c'est le Théâtre de la Ville, à Longueuil, qui collabore en présentant une lecture publique en octobre 2002, une période d'exploration en salle de spectacle en décembre 2002, puis des expérimentales en mars 2003. La création y se jouée le 12 mars 2003.

⁴¹ Voir la section suivante.

Romances et karaoké, c'est l'histoire de Julie, Joanne, Érik et Tanguay qui se démènent contre l'image qu'ils ont d'eux-mêmes. Ils se sentent victimes de leur destin. Sous le regard tendre de la surprenante mère de Julie, ces jeunes tentent de se transformer, de s'aimer, de communiquer et d'aller à la rencontre d'eux-mêmes pour mieux aller à la rencontre de l'autre. Avec *Romances et karaoké*, le Théâtre Le Clou présente une mise en forme où différents styles s'entrechoquent : exposés avec diapositives, chansons, poésie, monologues, danse. Les conventions sont déjouées et les spectateurs interpellés. La frontière est fragile dans ce rapport nouveau avec le public. Les acteurs ne cherchent pas à provoquer les spectateurs, ils veulent plutôt se laisser le droit d'intégrer les réactions spontanées du public. Ils doivent toujours garder le contrôle et diriger la représentation. C'est un spectacle très précis, qui demande une grande rigueur aux interprètes. Un spectacle que Benoît Vermeulen qualifie « d'instinctif », où il voulait la vidéo absente pour mener sa recherche vers de nouveaux médiums formels. Les quatre personnages adolescents sont des archétypes sympathiques qui font face à un personnage adulte qui est à la fois éclaté et serein. Cette mère joue avec l'image, se costume, s'amuse et se fout bien du regard des autres; elle s'oppose à ces jeunes qui se cherchent et qui veulent plaire à tout prix. Le ton y est festif et la salle réagit. Elle réagit fort.

Les conceptions sont confiées à Raymond Marius Boucher, Sylvain Scott, Mathieu Marcil, Manon Oigny et Florence Cornet. *Romances et karaoké* profite du chemin tracé par *Au moment de sa disparition* et tourne beaucoup. Offert à un public de 14 ans et plus, le spectacle est entre autres présenté à la Maison Théâtre en novembre 2003, au Festival Coups de théâtre de novembre 2004 et aux Gros Becs de Québec en mars 2004, un diffuseur qui ouvre toute grande sa porte au théâtre pour adolescents depuis sa collaboration aux *Zurbains*. *Romances et karaoké* aura aussi son baptême outre-Atlantique. Une tournée en France, incluant un passage au Festival Momix et au Festival À pas contés, a lieu à l'automne 2004. Voici quelques uns des commentaires donnés par des journalistes sur le spectacle :

Voici un spectacle joué avec âme, d'une énergie inusitée, beaucoup plus construit qu'il n'y paraît et qui ne refuse pas pour cela le défi de l'aléatoire. (Jean St-Hilaire, Le Soleil, 13 mars 2004, p.C12)

Sur un texte éclaté de Francis Monty, qui zappe dans le temps et l'espace pour croquer ici et là les conversations ou les introspections des personnages, Benoît Vermeulen signe une mise en scène énergique, où se bousculent élans spontanés et pudeur des émotions, bien branché sur la réalité des jeunes. (Patricia Belzil, Cahiers de théâtre; Jeu, été 2003, p.37)

Les comédiens ont une maîtrise totale de l'environnement dans lequel ils évoluent... *Romances et karaoké* fait la démonstration que le ridicule ne tue pas et qu'à force d'en avoir peur, on passe à côté du plaisir ou de l'amour... et souvent de soi-même. Après l'excellent *Au moment de sa disparition*, voilà une autre réussite du Théâtre Le Clou. (Chantal Guy, La Presse, 18 novembre 2003, p.7)

Intéressant aussi de citer Michel Bélair, du journal Le Devoir, qui constate que cette production est « le spectacle le plus ciblé jamais présenté par Le Clou » (23 novembre 2003, p.E3), sous-entendant que *Romances et karaoké* est « terriblement efficace » auprès des adolescents, mais que les adultes qui les accompagnent connectent difficilement avec l'approche proposée : personnages stéréotypés et bruyants, mais pourtant proches des jeunes spectateurs.

Accumulant les succès en salle, le Théâtre Le Clou est comblé lors de la Soirée des masques de février 2005, où la production *Romances et karaoké* est récompensé par trois masques : Meilleure production jeune public, Meilleure mise en scène remis à Benoît Vermeulen, et Meilleur texte original pour Francis Monty. Deuxième tour du chapeau, du jamais vu pour une compagnie jeunes publics. Malheureusement, sa diffusion, comme celle des autres spectacles jeunes publics disponibles en tournée pour la saison 2005-2006, sera considérablement diminuée par les négociations dans le milieu de l'éducation, puisque les syndicats du milieu de l'enseignement ramènent le boycottage des activités culturelles au centre de leurs moyens de pression. *Romances et karaoké* cumule 76 représentations⁴² depuis sa création et ça continue.

En mai 2001, Isabelle Boisclair prend la relève à la coordination générale; titre qui sera changé en septembre 2003 pour « directrice générale ». Elle occupe toujours ce poste à ce

⁴² Nombre total de représentations à la fin de la saison 2004-2005.

jour. Le 8 novembre 2002, les rénovations de l'espace 121 sont enfin complétées, soit presque en même temps que le site internet de la compagnie, le www.leclou.qc.ca.

2.6 S'ouvrir à de nouveaux publics

En regardant l'offre des différentes compagnies, le Théâtre Le Clou constate qu'une tranche d'âge reste orpheline. Depuis que le Petit à Petit ne joue plus pour les 11-17 ans, peu de compagnies proposent des créations aux adolescents de moins de 14 ans. Si ce public cesse pendant deux ans de voir du théâtre, en perdra-t-il le goût ? Rappelons-nous que ce groupe d'âge est principalement amené au théâtre par l'école, dont le budget n'est pas obligatoirement dépensé en sorties culturelles, donc si l'offre théâtrale est absente pour les élèves de première et deuxième secondaires, les enseignants vont utiliser leur budget pour autre chose. Peut-être auront-ils perdu l'habitude des sorties culturelles lorsque l'offre reviendra.

À 12 ou 13 ans, les pré-adolescents n'ont pas envie de sortir au théâtre avec les jeunes du primaire. Ils veulent être considérés comme des grands. En les invitant à un spectacle pour les jeunes de 9 à 13 ans, on leur donne parfois l'impression que la pièce sera « bébé », qu'ils seront mêlés aux plus petits dont ils se sentent si loin. Leur abandon au spectacle présenté s'en trouve par conséquent affecté. Les préoccupations des jeunes de cet âge sont, effectivement, bien spécifiques. Ils souhaitent un théâtre créé pour eux, à leur image, comme l'étaient *Jusqu'aux Os!* ou *Au moment de sa disparition* pour les adolescents du deuxième cycle. Les directeurs artistiques ont envie de tenter l'expérience. Alors qu'ils n'avaient encore jamais créé avec en tête un public cible⁴³, ils se retrouvent devant un nouveau défi : monter un spectacle pour la jeune adolescence.

⁴³ L'adaptation de *Tu peux toujours danser* pour le premier cycle du secondaire en 1997 n'était pas une création, mais bien une légère adaptation du spectacle déjà existant.

2.6.1 Provocation du langage adolescent : *La Langue du Caméléon*

Cette nouvelle possibilité stimule particulièrement Sylvain Scott, dont les expériences comme interprète et concepteur lui donnent envie de faire de la mise en scène. Tout comme les autres directeurs artistiques, il croit que le Théâtre Le Clou doit répondre à ce besoin et desservir cette tranche d'âge qui a été bien suivie au primaire, vu la variété et la qualité des spectacles pour enfants, puis est tombée dans un vide de création théâtrale pendant deux ans avant de se voir ré-offrir des spectacles de création par le Théâtre Le Clou, Bluff Théâtre⁴⁴ ou une compagnie de création pour adultes. Le Théâtre Denise-Pelletier offre bien sûr la plupart de ses spectacles à tous les niveaux du secondaire, mais voir du théâtre de répertoire ne répond pas au même besoin, nous traitons ici de spectacles créés spécifiquement pour ces jeunes.

En 1999, Sylvain Scott, qui a pris les rênes du nouveau volet « Jeune adolescence » approche l'auteur Reynald Robinson pour écrire un texte. Il reste ainsi fidèle à une des façons de faire de la compagnie depuis le début : on ne choisit pas un texte, mais plutôt un auteur à qui on demande d'écrire spécifiquement pour le Théâtre Le Clou et son public. Reynald Robinson a été directeur artistique du Théâtre du Gros Mécano de 1988 à 1992 et a écrit quelques textes pour le jeune public. En 1999, il reçoit le masque du Meilleur texte original pour sa première pièce pour adultes, *La société des loisirs*, créée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1997. Il répond à l'invitation et se montre très intéressé à mettre son langage coloré et créatif au service des 10 à 13 ans.

Suite à des échanges avec des jeunes du premier cycle du secondaire, Sylvain Scott s'intéresse à certaines de leurs préoccupations. Il en fait part à Reynald Robinson, qui lui se sent aussi inspiré par un fait divers lu dans les journaux. Le metteur en scène préfère laisser l'auteur compléter son texte avant de commencer les répétitions. Ensuite, il explore le texte proposé et relance l'auteur pour modifier certains passages suite aux répétitions ou aux représentations expérimentales. Ces représentations permettent à Sylvain Scott de sentir le

⁴⁴ Notons qu'au même moment, le Théâtre Bluff commence à s'intéresser aux jeunes de 10 ans et plus et crée *Le Royaume des Chus* en 1999. La trilogie qu'il prépare pour ce groupe d'âge compte aussi *Le dernier des Chpas* depuis 2003. Bluff ne tourne cependant pas beaucoup encore à travers la province.

pouls du public et de tenir compte de ses impressions pour bien cibler le groupe d'âge à qui s'adresse la création.

Pour ce spectacle, le metteur en scène souhaite pousser un peu plus loin l'utilisation de la chanson, encore plus que dans *Jusqu'aux Os!* et *Noëlle en juillet*. Pourtant, il ne demande pas à Reynald Robinson d'inclure des chansons dans son texte. Sylvain préfère isoler des dialogues ou des monologues dans le texte terminé pour les mettre en musique. L'histoire est celle de quatre jeunes qui ont tous reçu un message étrange, un appel de détresse les menant dans le sous-sol d'un immeuble. Une fois descendus, ils se retrouvent prisonniers. Réunis malgré eux, ils s'épient et se confrontent. Ils dépasseront leurs propres préjugés pour vaincre leurs peurs et s'affirmer. Traitant du rejet, de la vulnérabilité et de la quête d'identité dans un langage métaphorique, cette pièce présente quatre personnages qui entreprennent une ultime rencontre avec eux-mêmes, qui sont en voie de passer de l'enfance à l'adolescence. L'intrigue de ce suspense ne se résout pas complètement, laissant aux spectateurs la possibilité d'imaginer d'où provenaient véritablement les appels de détresse et de se demander qui maintenait les quatre jeunes prisonniers. Les chansons sont omniprésentes, sur des mélodies de Sylvain Scott. La vidéo de Luc Gélinas est utilisée pour appuyer l'histoire ou participer au décor. La scénographie et les costumes sont de Marc Sénécal et les éclairages de Martin Labrecque. Plusieurs nouveaux collaborateurs côtoient Le Clou dans le cadre de cette production, dont les acteurs Caroline Dardenne, Jean-Sébastien Lavoie, Patrick Olafson-Hénault et Anka Rouleau⁴⁵.

Dès sa création en 2001, dans le cadre d'une résidence à la Maison de la culture Pointe-aux-Trembles à Montréal, *La langue du caméléon* attire les diffuseurs qui s'intéressent au public des 10 à 14 ans. La critique est enthousiaste, mais avance certaines réserves :

...le texte de Reynald Robinson tape dans le mille par un paquet de petits détails... Les quatre comédiens rendent bien le climat de *Twilight Zone* du texte... peut-être d'ailleurs la mise en scène de Sylvain Scott est-elle un peu trop caricaturale à certains moments. Dans l'ensemble toutefois, *La Langue du caméléon* est un spectacle qui laisse des traces... (Michel Bélaïr, *Le Devoir*, 14 mars 2003, p.B2)

⁴⁵ Anka Rouleau a déjà joué pour Le Clou, dans *Tu peux toujours danser*.

Le Théâtre Le Clou présente 98 représentations de *La Langue du Caméléon* en tournée à travers le Québec. Le spectacle se vend bien et tourne jusqu'en 2003, ce qui confirme que le volet « Jeune adolescence » a sa place. C'est pourtant l'une des rares productions de la compagnie, à part *Les Zurbains*, à ne pas être présentée à la Maison Théâtre. Le texte de Robinson est publié en 2002, chez Duchesne éditeur.

L'expérience de ce premier spectacle pour la jeune adolescence profite à Sylvain Scott et aux autres directeurs artistiques de la compagnie. Ils se sentent fin prêts à relever à nouveau le défi avec un spectacle très différent du premier.

2.6.2 Espoir de voir évoluer l'espèce humaine : *L'héritage de Darwin*

La dernière production du Théâtre Le Clou s'adresse aussi à cette jeune adolescence, plus spécifiquement aux 10 à 14 ans. Sylvain Scott souhaite renouveler l'expérience, en faisant appel cette fois à l'auteure et comédienne Évelyne de la Chenelière. Connue du grand public surtout pour sa pièce *Des fraises en janvier*, co-récipiendaire du masque pour le Meilleur texte original⁴⁶ en 2000, elle a écrit plusieurs œuvres pour le théâtre, dont *Au bout du fil* et *Aphrodite en 04*. La dramaturge se tourne pour la première fois vers le public jeunesse.

Sylvain Scott et Évelyne de la Chenelière se rencontrent lors d'un travail commun avec les étudiants du Collège Lionel-Groulx. Dès ce moment, Sylvain Scott propose à l'auteure d'écrire pour le Théâtre Le Clou. Trois ans plus tard, l'envie de collaborer à nouveau et le goût du défi donneront naissance à *L'héritage de Darwin*. Sylvain Scott désire traiter du thème de la famille, différents modèles de familles, et commande un texte à l'auteure. Évelyne de la Chenelière n'avait encore jamais travaillé de cette façon; d'abord avec une échéance concrète pour terminer l'écriture, puis avec l'influence du public à différents moments de son processus créateur. Ces contraintes la stimulent et la déstabilisent. Elle décide de mettre en scène deux personnages pré-adolescents, du même âge que les spectateurs qui assisteront à leur histoire. Elle sait que le spectacle comportera des

⁴⁶ Masque qu'elle a remporté ex-æquo avec l'auteure jeunes publics Suzanne Lebeau.

manipulations vidéo en direct, mais n'écrit pas dès le départ avec cette contrainte : « mon écriture s'est transformée au point d'engendrer un objet qui tient davantage compte de la mise en scène. Je me suis laissée aller à écrire autant un spectacle qu'une pièce. » (Despatie, 2005, p.40) Malgré l'omniprésence technologique, ce sont le texte et les acteurs qui restent en avant-plan.

En résidence à la Salle Pauline-Julien de Sainte-Geneviève, *L'héritage de Darwin* a permis aux jeunes de l'Ouest de l'île de Montréal et de l'Est du Québec de prendre part au processus de création. En effet, à partir d'octobre 2003, certains élèves de l'école primaire Dollard-des-Ormeaux et de l'école secondaire Félix-Leclerc sont témoins de plusieurs étapes de la construction du spectacle. Leurs commentaires et réactions stimulent la réflexion des créateurs, mais ne suscitent pas obligatoirement de changements. En mars 2004, trois représentations expérimentales sont présentées devant ce public privilégié, à Sainte-Geneviève. D'autre part, Le Théâtre Le Clou s'associe au ROSEQ afin de réaliser un projet de développement de public. Pour commencer, les comédiens offrent une lecture publique de *L'héritage de Darwin* à la Rencontre d'automne à Rimouski, en 2003. Des ateliers autour du spectacle sont ensuite donnés dans quatre écoles de la Gaspésie en novembre 2003 par Sylvain Scott et Monique Gosselin. Pour poursuivre cet échange, la compagnie crée le journal *Le Petit Clou*. Les deux éditions du *Petit Clou* présentent les étapes du processus de création du spectacle grâce à des textes signés par l'auteure, le metteur en scène et les concepteurs. Beaucoup de temps est investi pour développer les contacts et entretenir l'intérêt de ce réseau de diffusion, celui de l'Est du Québec, pour le théâtre de création pour adolescents. Une autre stratégie pour établir et maintenir un lien entre les jeunes et la compagnie Théâtre Le Clou.

Créé sur scène à Sainte-Geneviève le 11 mars 2004, le spectacle *L'héritage de Darwin* raconte l'histoire de deux pré-adolescents complètement différents. Ils vivent leur dernier été avant d'entrer au secondaire. Jacques, qui n'est jamais sorti de la ville, voit cet été comme un long moment d'ennui, alors que pour Julien, qui vient d'une famille plus aisée, c'est un été plein d'aventure sans ses parents, puisque chacun d'eux le croit en voyage avec l'autre. À travers les questionnements de Julien sur la sélection naturelle et l'évolution de l'espèce

humaine, le public assiste à des manipulations vidéos en direct qui illustrent le bouillonnement intérieur du personnage. C'est une fable sur l'amitié, les liens familiaux et la différence. Julien admire le courage de Jacques et sa force physique. Obsédé par la théorie de Darwin, Julien se considère mal adapté et se demande s'il se situe du côté des faibles et donc, voué à disparaître. Jacques, qui trouve bien tordues toutes ces questions, croit que dans la société contemporaine, c'est plutôt l'argent qui sépare les gagnants des perdants.

Avec Olivier Landreville, Larsen Lupin, Étienne Boucher et Sylvie Rolland-Provost comme collaborateurs, ainsi que Jacques Laroche et Frédéric Paquet comme interprètes, *L'héritage de Darwin* est présenté en mai 2005 à la Maison Théâtre. Les critiques sont enthousiastes, mais questionnent parfois la capacité des jeunes spectateurs ciblés à rester captivés :

Le succès de cette incursion convaincante de la jeune dramaturge dans l'univers de l'enfance passe par la mise en scène précise de Sylvain Scott, du Théâtre Le Clou... Cet *héritage de Darwin* est tout à fait adapté au public qu'il vise et en phase avec les préoccupations actuelles touchants la « performance » et la réussite sociale à tout prix, notamment celle des garçons. (Patricia Belzil, Cahiers de théâtre Jeu, 2005.3, p.22)

... la production s'appuie tout au long sur des trouvailles souvent étonnantes qui font le délice des jeunes spectateurs. Malgré tout, on sentait des remous dans la salle... comme quand les choses s'étirent en longueur. (Michel Bélair, Le Devoir, 7-8 mai 2005, p. E4)

Deuxième création du nouveau volet jeune adolescence du Théâtre Le Clou, *L'héritage de Darwin* d'Évelyne de la Chenelière, est un beau texte touffu, qui couvre un vaste éventail de préoccupations et de situations... on ne peut s'empêcher de se demander si le texte de cette pièce n'est pas un peu étoffé, un peu dense pour un public cible de 11 à 14 ans. (Anne-Marie Cloutier, La Presse, 13 mai 2005 p.A4)

Ces représentations viennent clore une première année de tournée. En effet, après un premier saut dans l'Est du Québec, le spectacle était présenté en version intégrale à la Bourse

RIDEAU⁴⁷ en février 2005. En 2005-2006, une importante tournée est prévue. Elle amènera le spectacle aux quatre coins du Québec, si les enseignants, exerçant toujours leurs moyens de pression, le veulent bien. Puisque les représentations scolaires sont compromises et que les représentations familiales sont encore trop risquées à programmer pour les diffuseurs des régions, la balle est dans le camp des syndicats de l'enseignement et du ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport. Seul un règlement entre ces deux parties permettra le respect des ententes entre les diffuseurs et les compagnies jeunes publics. Heureusement, quelques représentations scolaires ont lieu devant les élèves des écoles privées et de certaines écoles publiques qui choisissent de déroger aux décisions de leur syndicat.

Avec 32 représentations entre mars 2004 et mai 2005, *L'héritage de Darwin* débute à peine sa vie de tournée. La compagnie souhaite pouvoir le présenter pendant plusieurs années et cela semble possible, puisque le spectacle plaît et que les pré-adolescents dans les salles y réagissent très favorablement. Le volet « Jeune adolescence » débute, mais son développement fait partie des préoccupations du Théâtre Le Clou pour l'avenir.

2.7 Perspectives d'avenir

Avec derrière lui quinze ans de création pour les adolescents, des récompenses attribuées par le milieu théâtral, des relations de confiance avec de plus en plus de diffuseurs et le maintien de ses subventions au fonctionnement par les trois paliers de gouvernement, le Théâtre Le Clou pourrait regarder vers l'avenir avec confiance. Cependant, le portrait global du théâtre de création pour la jeunesse pousse l'équipe à se questionner et à réagir.

⁴⁷ La Bourse RIDEAU est un événement annuel permettant aux diffuseurs du Québec de prendre connaissance de ce que les producteurs d'événements culturels, incluant les productions jeunes publics, ont à offrir pour la saison suivante. Cette vitrine est souvent l'occasion pour les diffuseurs de faire des découvertes et de choisir ce qui composera leur prochaine saison. Lors de ces journées de promotion, certains spectacles sont présentés en version intégrale, d'autres en extrait et certains simplement annoncés par du matériel publicitaire.

Ses directeurs artistiques souhaitent le développement de la diffusion du théâtre de création pour adolescents. Ils sont de plus en plus présents sur des comités ou représentés sur des tables de concertations et des organismes de diffusion. Le Théâtre Le Clou s'implique aussi avec la Rencontre Théâtre-Ados depuis 2002, et occasionnellement lors des Journées Ados-Scènes de L'Arrière Scène, événement maintenant connu sous le nom de Marathon-Théâtre. La compagnie a également pris part à la Rencontre d'automne du ROSEQ⁴⁸ en 2002 qui traitait de la difficulté à diffuser le théâtre de création pour adolescents et au Rendez-vous Théâtre-Ados organisé par la Maison Théâtre la même année : un débat sur la place du théâtre de création pour adolescents. Le Théâtre Le Clou est d'ailleurs membre de la Maison Théâtre et s'implique activement sur tous les dossiers qui concernent la situation du théâtre qu'il pratique et défend.

Dans la gestion quotidienne de la compagnie, le Théâtre Le Clou souhaite développer davantage son réseau de diffusion et se battre pour plus d'argent dans ce secteur. Ainsi, la durée de vie des spectacles serait augmentée. Une de ses stratégies consiste à concentrer ses efforts particulièrement sur une région par saison. La compagnie propose au centre de diffusion de cette région un partenariat spécial, des projets particuliers ou des animations spécifiques, tout cela dans le but de sensibiliser le diffuseur et la population locale au théâtre de création pour adolescents. L'année suivante, ce même diffuseur pourrait être plus ouvert à inviter une compagnie comme le Théâtre Le Clou à se produire dans sa salle. La compagnie cherche à créer de nouveaux partenariats, à ouvrir de nouveaux chemins. Bien sûr, elle veut aussi exploiter les possibilités offertes en France et créer des contacts ailleurs en Europe : Espagne, Suède, Russie.

Les directeurs artistiques désirent pouvoir espacer leurs créations : deux créations aux quatre ans, une du volet Adolescence et une volet Jeune adolescence, plutôt que deux créations aux trois ans. Comme ils ont à cœur que le Théâtre Le Clou demeure un théâtre de recherche et un laboratoire pour ses créateurs, ils veulent plus de temps pour mener leurs créations. Cet échéancier leur donne également la possibilité de se ressourcer à l'extérieur de la compagnie. D'autre part, pour le projet *Les Zurbains*, le Théâtre Le Clou veut mener ses

⁴⁸ Réseau des organisateurs de spectacles de l'est du Québec.

partenaires (Les Gros Becs et Le Théâtre français de Toronto) vers une autonomie de gestion, pour qu'éventuellement ils prennent en charge les inscriptions, conférences, formations des auteurs, stages, et l'évaluation par un jury régional. Cette nouvelle division de la compagnie en trois secteurs d'activités leur plaît bien et permet à chaque directeur artistique d'avoir son créneau, tout en étant présent pour les autres.

À plus long terme, les directeurs artistiques rêvent d'une salle. Un lieu rassembleur pour l'adolescence, lieu d'activités culturelles variées, où des spectacles de la compagnie seraient présentés. Cette idée reste encore vague et plutôt à l'étape de souhait que de projet. L'espoir qui leur tient le plus à cœur, c'est de voir l'offre en théâtre de création présenté aux adolescents augmenter : différents genres, différentes compagnies. Un peu comme c'est le cas en théâtre pour l'enfance où une grande variété de créations sont offertes. Tant qu'elles sont de bonnes qualité, ces productions d'autres compagnies ont un impact positif pour le Théâtre Le Clou ; elles maintiennent ouvertes les portes des diffuseurs pour le théâtre de création pour adolescents et permettent aux lieux d'accueil de gagner de l'expérience pour la gestion des groupes scolaires du secondaire.

Finalement, le Théâtre Le Clou souhaite continuer ce qu'il fait si bien : s'éclater, surprendre, explorer et faire réagir les jeunes spectateurs. Pour pouvoir continuer, il faut préparer le futur et la compagnie s'y affaire. En ce moment, une création se prépare avec Benoît Vermeulen à la mise en scène et Wajdi Mouawad comme auteur. Une union qui promet ...

CHAPITRE III

PERSPECTIVES D'AVENIR DU THÉÂTRE DE CRÉATION POUR ADOLESCENTS

Ce dernier chapitre nous permettra de dégager certains constats à partir de l'histoire du théâtre de création pour adolescents et du parcours du Théâtre Le Clou. Nous établirons ce qui fait le succès de cette compagnie et ce qui limite son expansion. Ensuite, nous ressortirons les problèmes majeurs liés à la création pour les jeunes de 12 à 17 ans. Nous partagerons notre hypothèse quant à l'avenir de ce théâtre et amènerons des pistes de solution pour assurer sa survie et favoriser son développement. À priori, nous nous ne remettons pas en cause les impacts positifs de l'accès à la culture et croyons qu'un débat public sur cette question et sur la place des arts dans notre société s'impose. La conclusion de notre étude nous permet de constater que ce qui importe, c'est d'abord que les adolescents voient des spectacles de genres variés, présentés par différentes compagnies, dans des conditions de représentation optimales.

3.1 Constats suite à l'étude du Théâtre le Clou

La situation du Théâtre Le Clou est exceptionnelle. Seule compagnie de création consacrée à l'adolescence à être subventionnée au fonctionnement, son succès est d'abord dû à la qualité artistique de ses productions, mais également à l'efficacité de son organisation et à ses efforts constants pour améliorer la diffusion de ses spectacles. Ces deux dernières caractéristiques sont directement liées à son mode de subventionnement. Comme les montants qu'elle reçoit du Conseil des Arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des Arts de Montréal sont relativement prévisibles et octroyés pour permettre son fonctionnement au quotidien, le Théâtre Le Clou peut compter sur des employés qualifiés pour prendre en charge la vente des spectacles, les communications, la comptabilité, l'organisation de tournée, bref la gestion complète de la compagnie. Cette structure libère les directeurs artistiques des tâches administratives, leur permettant ainsi de

développer de nouveaux projets artistiques. Ce qui fait toute la différence, surtout en théâtre jeunes publics, c'est de pouvoir compter sur la stabilité d'une équipe pour assurer le lien avec les diffuseurs, les collaborateurs et les intervenants du milieu scolaire. Les autres compagnies de création qui s'adressent aux adolescents peuvent plus difficilement offrir un encadrement aux diffuseurs intéressés à présenter une de leurs créations, ils n'ont pas les moyens de payer un animateur pour donner des ateliers, ou d'organiser à leurs frais des activités spéciales soulignant leur venue dans une région. Chaque fois que le Théâtre Le Clou propose de telles activités, il assume une grande partie des dépenses. Pourtant, lors d'une entrevue donnée dans le cadre de cette recherche (Chanonat, 2004b), la responsable de la diffusion nous a confirmé que la compagnie souhaite continuer de s'impliquer et d'épauler les diffuseurs. Actuellement, c'est le meilleur moyen d'augmenter la durée de vie d'un spectacle et de sensibiliser le milieu d'accueil sur les impacts positifs de tels spectacles, autant pour le public adolescent que pour la vie culturelle de la région en général. À long terme, ces démarches ont pour but de supporter les diffuseurs, de leur donner des outils pour accueillir le public des écoles secondaires et de les inciter à présenter des spectacles de qualité pour les jeunes.

Les directeurs artistiques du Théâtre Le Clou croient que les adolescents doivent voir du théâtre de différents genres, autant du répertoire que de la création, en représentations scolaires ou avec le grand public. Ils défendent avec ferveur que la fréquentation culturelle peut modifier le regard que les adolescents portent sur le monde et sur eux-mêmes, influencer leur perception générale de l'actualité et du quotidien tout en stimulant leur imaginaire. Pendant cette période de découvertes et d'affirmation, les jeunes sont particulièrement sensibles à l'art et ouverts aux propositions formelles éclatées. Ce qui importe, c'est qu'ils assistent à des spectacles de qualité, dans des conditions de représentation optimales. Le fait de « sortir » pour aller au théâtre, par opposition à recevoir le spectacle à l'école, ajoute à l'expérience culturelle. Malgré une récente ouverture sur le monde, en plus d'une implication soutenue dans le milieu théâtral et de nombreuses tournées des régions du Québec, le Théâtre Le Clou considère que son expansion est limitée. Ses préoccupations actuelles sont surtout liées au développement de la diffusion et à l'augmentation des

subventions de la compagnie pour lui permettre d'atteindre ses objectifs de création et de tournée.

3.2 Problématiques spécifiques au théâtre de création pour adolescents

Alors que la création en théâtre pour enfants est effervescente, variée et de qualité, le théâtre pour adolescents fait face à différents obstacles qui limitent son essor et sa créativité. Avec ce portrait du Théâtre Le Clou, nous notons que la diffusion constitue le secteur majeur à développer, mais que d'autres facteurs nuisent également à l'expansion du théâtre de création s'adressant aux jeunes de 12 à 17 ans.

Suite à nos contacts avec les différents diffuseurs du Québec, plusieurs nous ont confié leur désir d'inviter des groupes scolaires du secondaire plus régulièrement au théâtre, mais ont avoué leur incapacité à le faire. Certains évoquent l'offre limitée de spectacles pour ce groupe d'âge (particulièrement pour le premier cycle du secondaire), le peu de demande du milieu scolaire (qui rend la vente de billets très difficile) et l'impossibilité de présenter ces spectacles en représentations grand public (soirs ou fin de semaine). Les diffuseurs ont peu de moyens financiers et souvent peu de ressources humaines. Leur bonne volonté se heurte souvent aux agendas chargés des écoles secondaires. Par exemple à Rimouski, le centre de diffusion Spect'Art s'est donné pour mission de rejoindre tous les publics et un agent de développement travaille spécifiquement pour le jeune public. Cependant, lorsqu'il contacte les écoles secondaires de sa région, il constate que le théâtre entre en compétition avec toutes les autres activités offertes, principalement du loisir et du sport. Les budgets réduits des écoles les obligent à faire des choix et parfois, la culture n'en fait pas du tout partie. Comme à Rimouski, les agents de développement des autres régions, quand il y en a, doivent sensibiliser les directeurs d'école et les enseignants à la culture. Le nouveau programme *La culture à l'école* ne semble pas aider les diffuseurs, puisque pour bénéficier d'une aide financière permettant de participer à une activité culturelle, les enseignants ou directeurs doivent prendre eux-mêmes l'initiative des démarches et remplir les formulaires. Vu le lot de tâches quotidiennes que leur travail implique, cet effort supplémentaire suffit parfois à les

décourager. Pourtant, le marché des écoles primaires est facile à percer et les initiatives y sont plus fréquentes.

Pour des raisons de rentabilité, certains diffuseurs ne programment aucun spectacle spécifiquement pour les adolescents. Ce choix est particulièrement fréquent dans les plus petites organisations où le nombre d'employés est restreint, parfois même à une seule personne, car les contacts avec les écoles secondaires demanderaient trop de temps. Bref, un diffuseur qui programme une pièce de création pour les adolescents prend un risque financier. Certains, à qui ce public tient spécialement à cœur, organisent leur budget pour que les profits réalisés par la présentation d'un spectacle d'humour, par exemple, servent à combler le manque à gagner qui suit le passage d'un spectacle de théâtre pour adolescents. Présenter du théâtre de création pour adolescents, c'est en avoir les moyens (ressources humaines et parfois financières), le goût et la conviction (vu l'effort supplémentaire nécessaire).

Si la diffusion constitue le problème majeur limitant l'expansion des compagnies déjà actives, c'est encore plus flagrant chez les nouvelles compagnies qui voudraient présenter un spectacle pour les adolescents. Comme le diffuseur doit travailler plus fort pour remplir la salle quand il présente du théâtre pour ce public, il cherche une valeur sûre et ne veut pas doubler le risque en amenant chez lui le spectacle d'une compagnie inconnue. Si ces compagnies souhaitent créer un spectacle artistiquement recherché impliquant un minimum de technique (décors, éclairage, son) et le présenter seulement dans les salles de théâtre, la patience et la persévérance sont de rigueur. Alors que le Théâtre Le Clou, avec la réputation qui le précède, n'arrive pas à convaincre certains diffuseurs de présenter ses spectacles et que le Théâtre Bluff commence à peine à visiter les salles du Québec, ça représente un exploit pour une nouvelle compagnie de jouer ailleurs que dans les lieux spécialisés du Québec (Maison Théâtre, Gros Becs ou Centre culturel de Belœil) ou dans le réseau des Maisons de la Culture de la ville de Montréal. Les critères de sélection pour ces jeunes compagnies sans moyens sont les mêmes que pour les compagnies déjà établies, subventionnées et reconnues. Souvent, pour réussir à jouer un peu, elles vont accepter de se déplacer dans les écoles secondaires en diminuant l'équipement technique nécessaire au spectacle et le coût de vente. Alors, c'est un retour aux conditions des années 1980 : possibilités techniques diminuées,

contenu surveillé, déconsidération et dévalorisation de leur travail comme artistes. À force de payer de leur poche pour jouer, pas étonnant que plusieurs se désintéressent de ce public, un public qu'on peut rejoindre seulement en séduisant d'abord un intermédiaire.

Certains diffuseurs prennent tout de même des risques pour offrir de la diversité à la population locale, comme ceux qui ont présenté *Ubu sur la table* du Théâtre de la Pire Espèce, un spectacle de théâtre d'objets qui peut s'adresser aux adolescents sans pour autant avoir été conçu pour eux. Cette recherche de nouvelles formes théâtrales accessibles aux adolescents doit se poursuivre. En assistant à une diversité de proposition formelle, les jeunes spectateurs accèdent à des possibilités nouvelles et développent leur potentiel critique et créateur. Ils découvrent que le théâtre présente un monde de possibilités, ce qui contribue à défaire leurs préjugés sur cet art vivant et à ouvrir leur imaginaire.

En théâtre pour adolescents comme en théâtre pour enfants, ce sont des adultes qui choisissent ce que les jeunes vont voir. Qu'ils soient diffuseurs, enseignants, directeurs ou parents, ce sont eux qui jugent en premier de la qualité, de la pertinence et de l'intérêt d'un spectacle. Il est difficile de penser qu'il pourrait en être autrement. Cependant, pour les adolescents, juste le fait d'avoir à assister à une représentation théâtrale parce que l'école les y oblige peut suffire à gâcher l'expérience. Si un groupe décide que le moment passé au théâtre sera désagréable avant même d'y arriver, on peut supposer que le défi sera grand pour les acteurs et le personnel d'accueil. Les enseignants risquent également d'avoir honte de leurs élèves et d'être complètement découragés de constater le peu d'impact des efforts qu'ils ont investi dans l'organisation de cette sortie. L'attitude des adolescents et leur sentiment face à la sortie culturelle influencent considérablement leur réception du spectacle et réciproquement, leur comportement au théâtre détermine la possibilité d'y retourner dans le futur. N'oublions pas les préjugés qu'entretiennent les jeunes et parfois aussi les adultes à l'égard du théâtre « pour adolescents ». Ce préjugé est probablement dû aux traces laissées par le théâtre à thème, mais reste que le théâtre pour adolescents est créé par des adultes qui portent un regard sur l'adolescence ; sur ses intérêts, ses enjeux, son énergie. Ce public qui veut affirmer sa maturité et son rapport égal avec les adultes approche avec méfiance une œuvre s'adressant aux 12 à 17 ans.

Un autre facteur influençant la fréquentation théâtrale des adolescents est l'abondance et la popularité de différentes formes artistiques. Le cinéma, la musique et la mode sont des secteurs où les jeunes dépensent de leur poche pour affirmer leurs choix et leurs goûts. Le théâtre n'a pas la cote. Avec tout ce qu'Internet et la télévision offrent, les jeunes sont très sollicités. Ils deviennent plus critiques, moins patients et rarement ouverts au théâtre de façon spontanée; cet art pauvre, où un comportement d'écoute et d'abandon est requis. Pourtant, ils sont capables d'une telle attitude et sortent souvent charmés, touchés ou emballés après une pièce de théâtre, s'ils ont accepté de se laisser porter par le spectacle. En général, ils apprécient les spectacles de qualité qu'ils voient et surprennent souvent les adultes qui les accompagnent par leurs réactions spontanées et par la justesse de leurs observations et commentaires. Nous parlerons plus tard de moyens pour les aider à profiter de l'expérience théâtrale. L'improvisation et les spectacles amateurs produits par des adolescents peuvent aussi entrer directement en compétition avec des œuvres professionnelles; certaines écoles préfèrent investir dans la création de spectacles par les élèves ou même aller voir des productions amateurs dans d'autres écoles plutôt que d'amener leurs élèves au théâtre. Pourtant faire et voir du théâtre ne devraient pas s'opposer, mais se compléter.

Finalement, les difficultés propres au théâtre de création pour adolescents sont de plusieurs ordres. D'abord, la diffusion reste difficile pour les compagnies qui s'adressent aux jeunes de 12 à 17 ans. Parmi les raisons évoquées, mentionnons les deux principales, soit le peu de budget des écoles et le manque de ressources des diffuseurs. Il est également difficile pour la relève d'accéder à ce réseau d'écoles et de diffuseurs où on doit séduire les adultes décideurs en plus de plaire aux jeunes spectateurs. N'oublions pas les préjugés qu'entretiennent toujours les adolescents et les enseignants sur le théâtre. Bref, si on croit à la nécessité d'un théâtre créé spécifiquement pour les adolescents et si on veut s'adresser à ce public effervescent, il faut persévérer... en plus d'avoir du talent.

3.3 Hypothèse

Nous croyons que peu de nouvelles compagnies de théâtre consacrées à la création pour les adolescents verront le jour dans les prochaines années. Tant que le réseau de diffusion qui permet aux compagnies de jouer en tournée ne sera pas mieux financé et organisé pour atteindre avec succès la clientèle des écoles secondaires du Québec et tant que les gens qui en sont responsables ne seront pas mieux formés et plus sensibilisés au théâtre jeunes publics en général et au théâtre de création destiné aux adolescents en particulier, la circulation des spectacles pour adolescents restera difficile. Si le ministère de la Culture et des Communications et celui de l'Éducation, du Loisir et du Sport ne joignent pas leurs efforts plus concrètement pour accompagner les éducateurs dans leurs démarches pour amener leurs élèves à apprécier différentes œuvres artistiques, le développement du théâtre de création pour adolescents ne sera pas facilité.⁴⁹

3.4 Pistes pour aider l'expansion de cette forme théâtrale

Nous identifions différents moyens pour faciliter l'accès à la culture pour adolescents et nous les proposerons dans cette section. Nous sommes convaincus que les arts doivent prendre une place importante dans l'éducation des enfants et des adolescents. Il semble que cette idée soit également bien reconnue au primaire, mais moins au secondaire. Nous croyons que la responsabilité de sensibilisation qui incombe en ce moment aux artistes et aux compagnies jeunes publics devraient être partagée et que d'autres partenaires devraient identifier la fréquentation culturelle comme une priorité et agir en conséquence. Pour que ces

⁴⁹ Alors que nous rédigeons ces lignes, le gouvernement du Québec impose la Loi 142 (16 décembre 2005). Cette loi concerne les conditions de travail dans le secteur public et inclut deux clauses importantes : les activités étudiantes font maintenant partie de la tâche de l'enseignant et les syndicats et associations, ainsi que leurs représentants et officiers, ne peuvent ordonner, encourager ou appuyer tout ralentissement d'activités y compris les activités étudiantes. Donc, le boycott de ces activités comme moyen de pression est dorénavant interdit. Bien que nous dénoncions la façon de faire du gouvernement dans ce dossier et que nous craignons que cette imposition mine les rapports entre le milieu culturel et les enseignants, nous sommes soulagés d'apprendre que ce moyen de pression ne sera plus utilisé.

autres partenaires adhèrent à cette préoccupation, il faudrait d'abord que l'importance de la fréquentation culturelle dans le développement de l'enfant et de l'adolescent soit remise à l'ordre du jour, qu'on en parle, qu'on informe la population et que la société en général se positionne. Un tel débat demanderait de mieux considérer la place de l'artiste dans la société et d'étudier les impacts de la fréquentation culturelle dès l'enfance.

3.4.1 Implication des gouvernements

Il nous semble clair que le ministère de la Culture et des Communications du Québec doit faire le premier travail. L'information et la sensibilisation devraient d'abord provenir de ce ministère, en concertation avec les compagnies qui ont développé des expertises dans le domaine. À quoi sert la culture dans notre société contemporaine ? Pourquoi la fréquentation d'œuvres culturelles doit-elle être favorisée à l'école ? Qu'y gagnent nos enfants et adolescents ? Qu'y gagnent les adultes de demain ? Quelles « compétences », pour employer un mot à la mode, les jeunes développent-ils en assistant à des pièces de théâtre, en appréciant divers procédés scéniques et différents genres de textes, en débattant en classe de leurs impressions sur le spectacle ou en créant eux-mêmes suite à leur expérience de spectateur ? La responsabilité de l'État est de ramener sur la scène publique ces questions et d'y apporter un éclairage. Dans cette société de chiffres et de statistiques, il faudrait étudier les répercussions à court et à long terme d'une fréquentation culturelle régulière dès l'enfance, pour en découvrir les bienfaits allant du divertissement, au développement de l'imaginaire, de la pensée abstraite et du raisonnement philosophique.

Dans le milieu des arts, on parle de la nécessité d'imposer la fréquentation culturelle à l'école. Nous nous opposons à une telle mesure et tenons à nuancer cette idée. Il faut informer et sensibiliser les enseignants. Ce travail pourrait se faire grâce à un partenariat plus concret entre le ministère de la Culture et des Communications et celui de l'Éducation, du Loisir et du Sport et par de l'aide financière directement versée aux diffuseurs pour donner un encadrement artistique aux enseignants qui le désirent. Par exemple, le Théâtre Denise-Pelletier reçoit dans sa subvention au fonctionnement une aide pour l'éducation artistique qui

lui permet d'inviter les enseignants qui le souhaitent à assister aux premières des spectacles qu'il produit. La formation et la sensibilisation doit se faire en respectant les spécificités des besoins de chaque milieu. Voilà pourquoi nous privilégions la formation des diffuseurs qui, ensuite, pourraient juger de la meilleure façon pour encadrer les enseignants et les parents de leur région. La fréquentation culturelle obligatoire présente des dangers. D'abord, le retour de la machine pédagogique qui impose les normes et désire créer des liens entre les contenus de spectacles et les programmes académiques. Une collaboration « obligée » minerait les rapports entre les enseignants, les diffuseurs et les artistes. Un petit marché de compagnies s'intéressant soudainement aux jeunes publics se développerait et amènerait nécessairement la création de spectacles artistiquement moins intéressants, mais moins coûteux, avec un contenu moins menaçant pour les autorités scolaires. On pourrait voir apparaître des compagnies accréditées par le gouvernement, proposant des spectacles au contenu contrôlé et s'accaparant le marché des écoles en empêchant les autres compagnies de faire leur chemin (Rousseau, 2003). Les jeunes verraient des spectacles aux qualités artistiques douteuses et souvent, le côté pédagogique ne laisserait aux spectateurs que le souvenir du travail scolaire suivant inmanquablement la représentation. Bref, là n'est pas la solution idéale pour favoriser la rencontre positive entre les adolescents et les arts.

Le gouvernement a la responsabilité de mieux présenter le théâtre jeunes publics aux futurs enseignants et d'inclure à leur formation un cours de sensibilisation aux arts. Tous les jeunes enseignants ne voient pas l'utilité de la sortie culturelle et ne savent pas comment en faire profiter leurs élèves. Plusieurs ne savent pas comment choisir un spectacle. Il faut les aider à préciser leur rôle face à l'accès aux arts pour tous les jeunes et leur présenter les aspects positifs de la fréquentation culturelle, mais surtout leur faire vivre l'expérience. Si leurs seuls souvenirs de théâtre se rapportent à ces « spectacles à thème » présentés dans les gymnases d'école, pas étonnant qu'ils soient réticents à amener leurs élèves au théâtre. On doit les accompagner et les former pour expérimenter, apprécier et critiquer le théâtre pour l'enfance et la jeunesse de qualité créé par des professionnels. Pour cela, il faut réaliser des études sur les répercussions à long terme de la fréquentation culturelle et en diffuser les résultats.

À court terme, c'est aussi en encourageant, moralement et financièrement, les initiatives des compagnies qui développent un volet « éducation artistique »⁵⁰ que le ministère de la Culture et des Communications peut concrètement favoriser la fréquentation théâtrale des adolescents et affirmer ses priorités. Il doit également mieux financer les diffuseurs, ce qui leur permettrait de créer des postes d'agents de développement et de bien former le personnel choisi. Finalement, en s'associant avec le ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport pour faciliter l'accès aux budgets réservés à la fréquentation culturelle, le ministère de la Culture et des Communications peut rendre la tâche moins lourde pour les enseignants et directeurs qui souhaitent permettre aux jeunes de vivre des expériences culturelles significatives. Bref, le rôle du gouvernement est d'investir pour former et informer.

3.4.2 Implication des éducateurs

Les enseignants et éducateurs expriment différentes raisons pour justifier de ne pas sortir avec leurs élèves au théâtre : la lourde organisation que cela implique, l'absence de budget pour les activités culturelles, le manque de temps et le peu d'intérêt des élèves pour la culture. Les trois premiers facteurs ne dépendent pas d'eux, mais bien des structures décisionnelles gouvernementales. Par contre, ils peuvent agir sur le dernier. Les adolescents sont souvent rébarbatifs au théâtre. Ils ont des préjugés, surtout s'ils ne l'ont pas fréquenté pendant l'enfance. Leur attitude est influencée simplement parce que c'est l'école qui encadre la sortie et qu'ils sont obligés d'y participer. L'enseignant peut aider les adolescents à profiter de l'expérience théâtrale plutôt que de la subir. Dans le tourbillon des activités, de l'horaire scolaire et parfois aussi du travail, les jeunes ne se rappellent même pas qu'ils vont au théâtre dans la journée. Quand l'enseignant organise une sortie au théâtre, il a aussi une responsabilité envers ses élèves pour qu'ils en profitent. Pour remplir ses devoirs, l'enseignant a besoin de davantage que de la bonne volonté; il a besoin de temps et de ressources. Une formation donnée aux éducateurs par le diffuseur de la région, l'invitation d'un artiste à l'école pour rencontrer les enseignants et les élèves ou simplement l'utilisation

⁵⁰ C'est-à-dire qui créent des outils ou forment des animateurs pour encadrer l'expérience théâtrale des jeunes et pour appuyer les diffuseurs et les éducateurs qui souhaitent amener des adolescents au théâtre.

des outils de sensibilisation fournis par la compagnie de théâtre (ex. : cahier d'accompagnement du spectacle, texte de la pièce, affiche) peuvent aider l'enseignant qui accompagne les jeunes au théâtre. Par contre, toutes ces belles initiatives peuvent être gâchées rapidement par une attitude trop protectrice de la direction ou des enseignants. Quand l'accent est trop mis sur le silence et la discipline, il n'y a plus de place pour le plaisir de la sortie au théâtre. Le respect et l'écoute sont à privilégier, mais chaque spectateur, adulte comme adolescent, a droit à sa critique et à son opinion sur le spectacle. Tous les jeunes spectateurs ne réagiront pas de la même façon, certains s'ennuieront, alors que d'autres sortiront ravis. On ne doit pas généraliser à partir d'une seule expérience; chaque spectacle amène le public dans un univers différent et lui propose une rencontre différente. *Le Guide du Passeur* réalisé par TUEJ et remis aux diffuseurs de la province propose une belle façon d'encadrer les jeunes spectateurs pour qu'ils profitent au maximum de leur expérience théâtrale. Encore une fois, cette belle initiative pour donner des outils aux diffuseurs provient du milieu culturel. Un des moyens de préparation au spectacle qui semble avoir le plus d'impacts positifs sur les adolescents et les enseignants est l'accueil en classe d'animateurs qualifiés ou d'artistes du spectacle. Ce contact aide les jeunes à comprendre le travail des créateurs et interprètes et crée un lien de proximité qui suscite la curiosité et le respect.

3.4.3 Implication des diffuseurs

Premier acteur sur le terrain, le diffuseur décide de ce qui sera proposé au jeune public de sa région en concevant sa programmation annuelle. Nous croyons à l'importance de l'accès à la culture pour tous les enfants et adolescents, peu importe le milieu social ou la région. Certains diffuseurs y sont aussi sensibles et comprennent l'ampleur de leur responsabilité. La Maison Théâtre crée de nombreux partenariats avec des organismes pour favoriser la fréquentation culturelle des communautés ethniques et des enfants des milieux défavorisés. Par un projet comme Découvertes Théâtrales, qui existe à Montréal depuis 1996, la Maison Théâtre et ses partenaires permettent à des enfants de quartiers défavorisés de voir plusieurs spectacles de théâtre par année, dans des lieux adéquats situés dans le quartier des enfants

participant aux activités. Ce projet inclut même une sortie familiale et des animations pour se préparer aux représentations et faire un retour sur l'expérience vécue. Évidemment, tous les diffuseurs n'ont pas les moyens et l'expertise de la Maison Théâtre. Pourtant, plusieurs s'en sortent bien en créant des partenariats avec des compagnies, en invitant des créateurs à faire des résidences dans leur théâtre et en entretenant leurs contacts avec le milieu scolaire. S'ils en avaient les moyens et les ressources, plusieurs passeraient plus de temps à sensibiliser leur milieu à la fréquentation culturelle. Il faut donc les aider financièrement, mais aussi les informer de l'importance de programmer des spectacles jeunes publics de qualité (pour toutes les tranches d'âge) et les responsabiliser. Ce sont leurs priorités et leurs choix qui déterminent les spectacles que voit la population de leur région. La variété et la qualité sont de mise.

3.4.4 Implication des artistes et des compagnies jeunes publics

Pour des raisons de survie et par souci de conserver de bonnes conditions de représentation, les compagnies de théâtre jeunes publics s'impliquent et soutiennent les diffuseurs, les enseignants et les jeunes spectateurs. En créant des outils, en payant des animateurs spécialisés et en donnant de leur temps pour rencontrer les spectateurs, les artistes de ces compagnies contribuent à démystifier le théâtre et à bonifier l'expérience culturelle des adolescents. L'encadrement qu'ils offrent doit servir de modèle, être reconnu et mieux financé. Pour le moment, les outils créés sont assez simples, faciles à utiliser, mais peu variés. En général, un cahier d'accompagnement présente le spectacle et propose des activités pour préparer les spectateurs et pour discuter avec eux après la représentation. Parfois, le texte du spectacle est disponible, ainsi que des affiches. Avec du personnel qualifié et des ressources financières supplémentaires, les compagnies pourraient développer de nouveaux outils pour accompagner leurs créations, des présentations plus technologiques (ex. : un disque compact avec les musiques du spectacles et des activités ou encore un dvd sur les métiers du théâtre en lien avec le spectacle créé, etc.) ou des expositions scénographiques. Cependant, à plus long terme, nous croyons que le diffuseur devrait prendre une plus grande place dans toutes ces activités, faire le premier travail sur le terrain,

proposer les outils offerts par les compagnies, encadrer les enseignants, puis organiser et animer les rencontres avec les artistes. Bref, gérer et organiser les relations entre l'école et les artistes.

3.4.5 L'implication des parents

Les grands oubliés dans la fréquentation culturelle des adolescents, ce sont leurs propres parents. À l'adolescence, le désir d'indépendance des jeunes croît et les activités parents-enfants diminuent. Les parents qui amènent leur adolescent au théâtre sont souvent des adultes qui le fréquentent eux-mêmes. Ces sorties familiales peuvent inclure du théâtre de création pour adolescents, mais aussi d'autres formes et genres : un jeune de 15 ans peut facilement se joindre à des adultes qui assistent à du théâtre grand public, cette activité peut même être valorisante pour lui. Par contre, plusieurs adultes ne vont pas du tout au théâtre et ils évoquent pour cela différentes raisons : manque d'intérêt, de temps, d'argent... Quand on parle de la sensibilisation des parents, on parle aussi nécessairement de la sensibilisation de toute la société à l'importance des arts et de la culture dans nos vies. Ici encore, on revient à la responsabilité de l'État et à la nécessité d'un débat de société.

Les solutions ne sont pas immédiates, elles demandent des discussions, du temps et de l'argent. Il en ressort clairement que le gouvernement détient le premier rôle, mais qu'il doit être appuyé et nourri par les expertises des compagnies et des diffuseurs. Nous devons nous positionner comme société sur la place de l'artiste et l'importance de la fréquentation culturelle. La priorité reste d'offrir aux jeunes spectateurs une expérience théâtrale de qualité et de les aider à en profiter.

CONCLUSION

Cette recherche avait pour objectif d'étudier la situation du théâtre de création pour adolescents au Québec. Notre étude de l'histoire de cette pratique en relation avec celle du théâtre pour l'enfance et la jeunesse en général nous a permis de constater que la place de ce théâtre reste fragile. Les démarches des artistes qui voulaient créer pour le jeune public depuis les années 1960 nous ont menés où nous sommes aujourd'hui : devant des compagnies spécialisées et des productions artistiquement très riches. Pourtant, tous les enfants et adolescents du Québec n'ont pas accès à ces productions. Particulièrement pour le public des 12 à 17 ans, l'offre théâtrale est limitée. Le Théâtre Le Clou, compagnie-phare du théâtre de création pour adolescents, contribue par la qualité de ses spectacles et par son implication auprès des diffuseurs à faire rayonner ce type de théâtre. Malgré cela, les compagnies qui souhaitent s'adresser aux adolescents arrivent difficilement à vendre leurs spectacles et doivent faire de grands efforts de promotion pour tourner leurs créations. Pour le bien de tous, adolescents, diffuseurs et compagnies, il faut que la diversité des propositions théâtrales se multiplie et que la qualité se maintienne.

La clé semble être de sensibiliser les individus qui choisissent les spectacles pour une région (diffuseurs), qui déterminent ce que vont voir les jeunes d'une école (enseignants, Conseils d'établissement, parents et directeurs), et qui décident des priorités d'une société (citoyens et État). Il faut mettre sur pied des programmes plus simples pour faciliter l'accès à la formation pour les diffuseurs et enseignants et aider les écoles qui le souhaitent à s'organiser pour faire des sorties culturelles. Ce ne sont pas les compagnies qui devraient payer et être responsables de cet encadrement, mais bien l'État qui devrait financer et former les diffuseurs pour l'accompagnement des enseignants dans leurs démarches. Les compagnies jeunes publics agiraient simplement comme partenaires, en faisant bénéficier les différentes structures de leur expertise et pourraient alors se consacrer à leurs projets de recherche et de création.

Sans obliger la fréquentation culturelle, l'État doit informer la population sur ses bienfaits à court et à long terme et débattre de la place de la culture à l'école et dans nos vies : vies d'adolescents, vies d'adultes. Si ces priorités sont identifiées, on verra plus de compagnies se tourner vers le public adolescent, pas nécessairement pour s'y consacrer, mais au moins pour lui proposer un spectacle, une expérience. La création contemporaine théâtrale permet aux adolescents et aux spectateurs adultes qui les accompagnent de voir la vie autrement, de se questionner, d'ouvrir leur imaginaire, et oui, aussi, de se divertir. La réception positive du public adolescent et adulte pour les dernières productions du Théâtre Le Clou s'ajoutant à la reconnaissance des grandes qualités artistiques de la compagnie viennent confirmer la pertinence d'investir dans la création pour les jeunes. Il n'en tient qu'à nous, chacun de nous, d'affirmer notre intérêt pour la culture et les arts et de décider de la place à y accorder à l'école, mais aussi dans la vie de tous les jours. Les adolescents sont les adultes de demain, mais ils sont d'abord et avant tout le public d'aujourd'hui pour les artistes qui veulent les toucher, les bousculer et les faire réfléchir, tout en faisant avancer la société par le développement de leur pratique artistique et l'affirmation de leurs valeurs.

Des recherches futures pourraient étudier et chiffrer les impacts d'une fréquentation culturelle régulière de qualité dès l'enfance. Alors que ce mémoire permet de dresser un portrait de la situation actuelle, de cibler les obstacles au développement de la création en théâtre pour adolescents et de proposer des pistes de solution, une étude sur les effets à court et à long terme d'un contact culturel significatif viendrait souligner l'importance d'investir dans la démocratisation de la culture pour le bien-être des jeunes. Nous constaterions peut-être l'évolution des adultes de demain vers plus d'ouverture d'esprit, de débrouillardise, d'idées innovatrices et de réflexions philosophiques.

APPENDICE A

PHOTOS DES PRODUCTIONS DU THÉÂTRE LE CLOU



Photo : Sylvain Lafleur

Tu peux toujours danser

Sur la photo : Caroline Lavoie, Monique Gosselin, Marjolaine Lemieux et Robert Brouillette



Photo : Sylvain Lafleur

Tu peux toujours danser

Sur la photo : Monique Gosselin et Marjolaine Lemieux



Photo : Stéphanie Kretzschmer

Jusqu'aux Os!

Sur la photo : Caroline Lavoie, Monique Gosselin et Sylvain Scott



Photo : Stéphanie Kretschmer

Noëlle en juillet

Sur la photo : Caroline Lavoie, Mireille Brullemans et Monique Gosselin



Photo : Monique Gosselin

Les Trains

Sur la photo : Mireille Brullemans et Sylvain Scott



Photo : RVP Photographe

Les Zurbains série III : Prête, pas prête, j'y vas de Nathalie Derome

Sur la photo : Marika Lhoumeau et Sylvain Scott

Photo : Simon Ménard
Les Zurbains, série IV : Anticorps de Tuan Nguyen Quang
Sur la photo : Philippe Cousineau

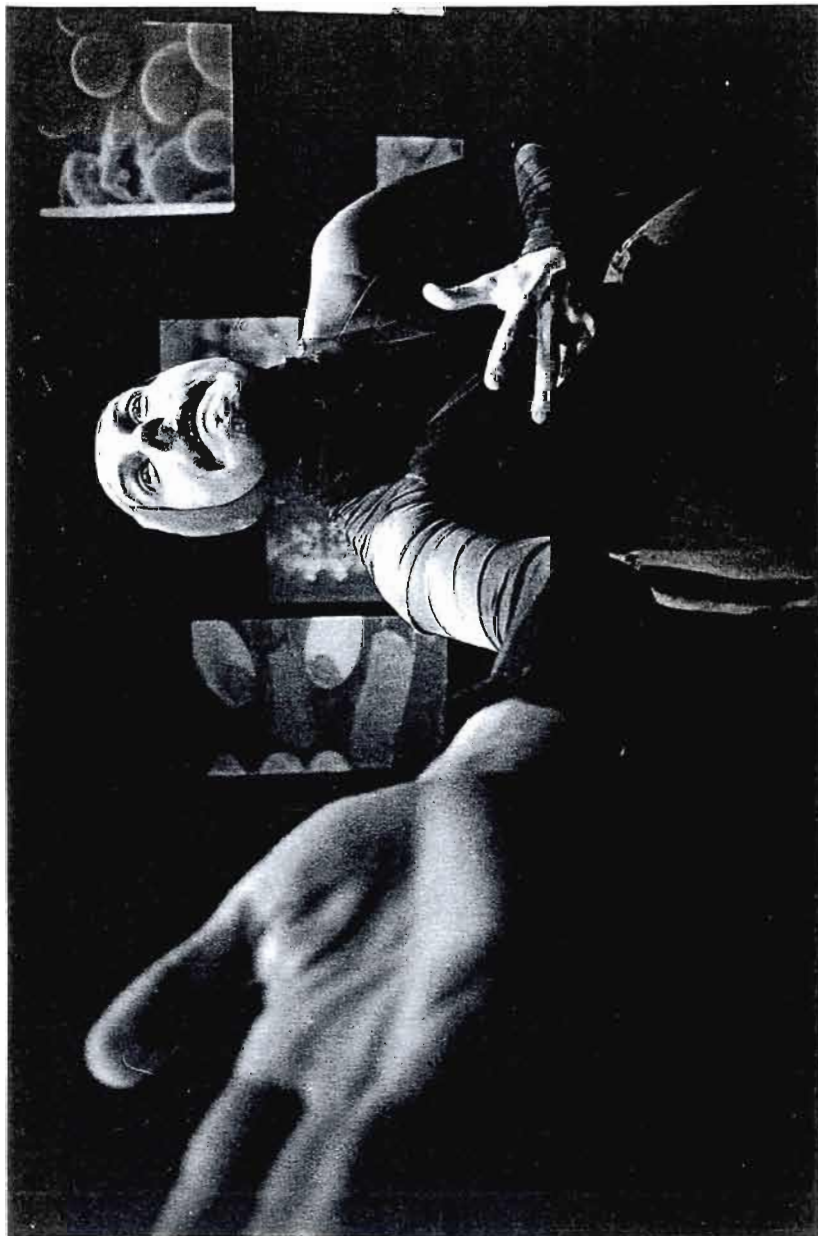




Photo : Simon Ménard

Les Zurbains 2002 : Ultimatum de Laurence Lamy

Sur la photo : Benoît McGinnis



Photo : Sylvain Ménard

La langue du caméléon

Sur la photo : Anka Rouleau, Jean-Sébastien Lavoie et Patrick Olafson-Hénault

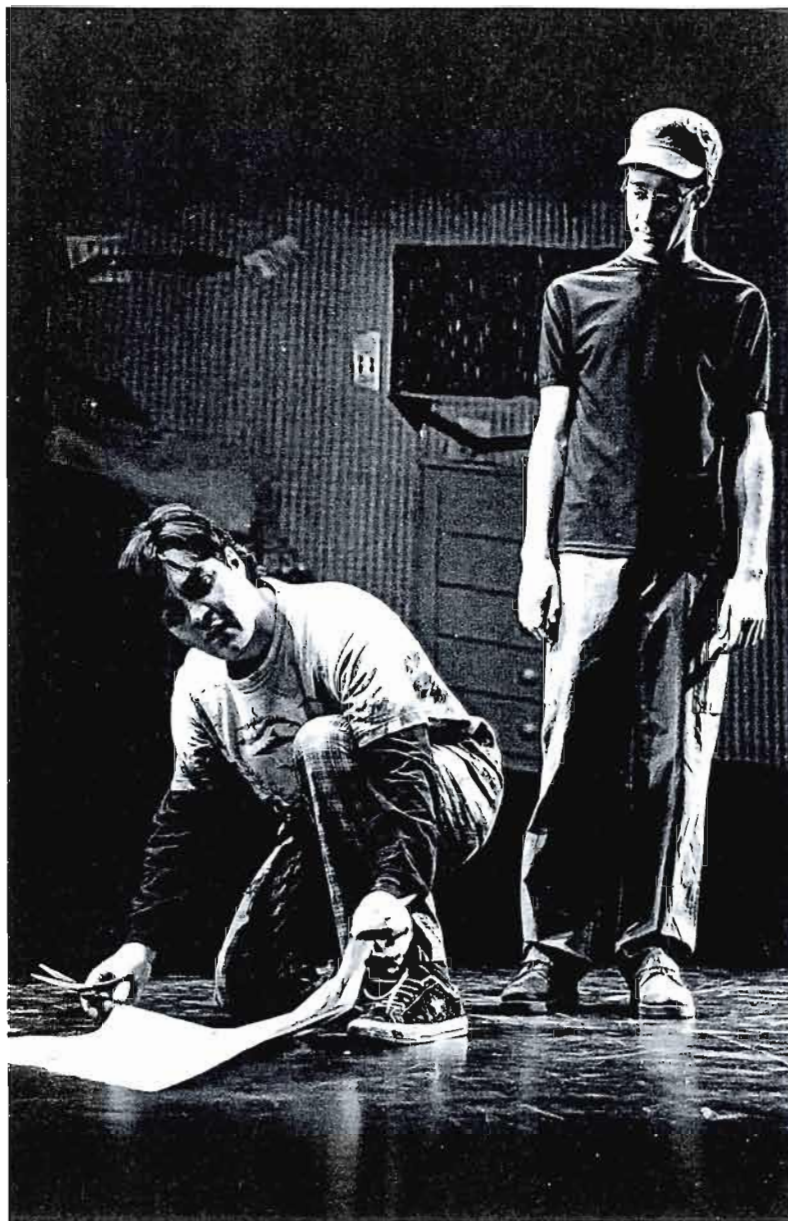


Photo : Simon Ménard

Au moment de sa disparition

Sur la photo : Michel Bérubé et François Létourneau

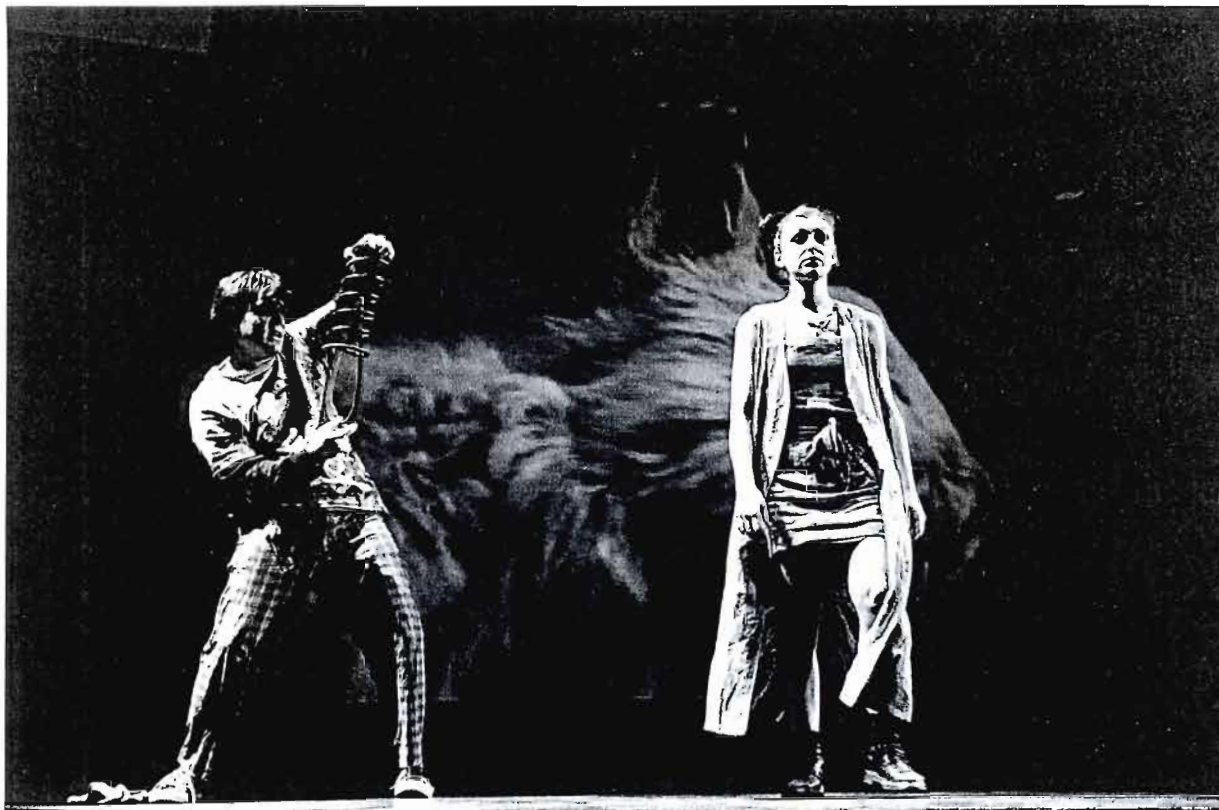


Photo : Simon Ménard

Au moment de sa disparition

Sur la photo : Michel Bérubé et Valérie Cantin



Photo : Simon Ménard

Romances et karaoké

Sur la photo : Monique Gosselin, Sandrine Bisson et Patrice Bélanger



Photo : Simon Ménard
Romances et karaoké
Sur la photo : Mathieu Gosselin et Marie-Ève Bertrand

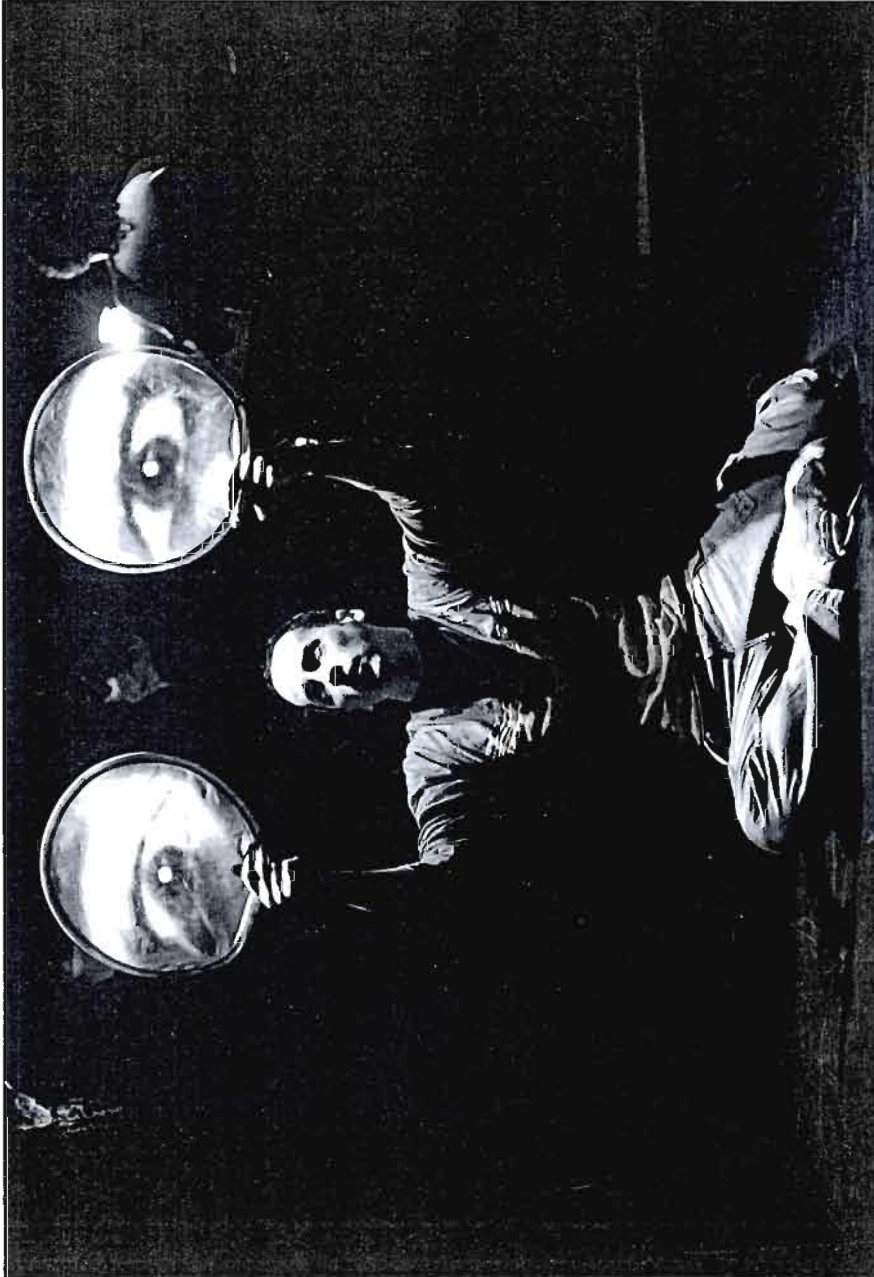


Photo : Simon Ménard
L'héritage de Darwin
Sur la photo : Frédéric Paquet



Photo : Simon Ménard

L'héritage de Darwin

Sur la photo : Frédéric Paquet et Jacques Laroche

BIBLIOGRAPHIE

Livres

- Beauchamp, Hélène et Bernard Lavoie. 2003. *DynamO Théâtre : théâtre de mouvement acrobatique*. Montréal : Duchesne, 256 p.
- Beauchamp, Hélène. 2001. « La dramaturgie jeunesse. De refus en résistance et d'appropriation en création : l'invention d'un genre ». In *Le théâtre québécois : 1975-1995*, sous la dir. de Dominique Lafon, p. 133-150. Montréal : Fides.
- Beauchamp, Hélène. 2000. *Introduction aux textes du théâtre jeune public*. Montréal : Les Éditions Logiques, 225 p.
- Beauchamp, Hélène. 1998. *Le théâtre adolescent*. Montréal : Les Éditions Logiques, 268 p.
- Beauchamp, Hélène. 1997. *Apprivoiser le théâtre*. Montréal : Les Éditions Logiques, 279 p.
- Beauchamp, Hélène. 1985. *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*. Montréal : Les Éditions Hurtubise HMH, 306 p.
- Beauchamp, Hélène. 1983. *Bibliographie annotée sur le théâtre québécois pour l'enfance et la jeunesse 1970-1983*. Montréal : Département de théâtre de l'UQÀM, 39 p.
- Beauchamp, Hélène. 1978. *Le théâtre à la petite école*. Québec : Bureau de l'Éditeur officiel du Québec, 153 p.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Questions de sociologie*. Paris : Les Éditions de Minuit, 277 p.
- Deldime, Roger. 1998. *Théâtre et enfance; une expérience québécoise*. Bruxelles : Théâtre la montagne magique, 32 p.
- De Wilde, Anne-Marie Ed. Chambre des théâtres pour l'enfance et la jeunesse (Bruxelles). 1995. *Écrire pour le théâtre jeune public 1*. Bruxelles : Éditions Lansman, collection Les Carnets de la CTEJ, 85 p.
- Goldmann, Lucien. 1959. *Le Dieu caché*. Paris : Gallimard, 454 p.
- Jenger, Yvette, Josette Voluzan et Catherine Dasté. 1975. *L'enfant, le théâtre, l'école*. Neufchâtel : Delachaux & Niestlé, 127 p.
- Lacoursière, Jacques. 2001. *Une histoire du Québec racontée par Jacques Lacoursière*. Sillery : Les Éditions du Septentrion, 193 p.

- Legendre, Micheline. 1986. *Marionnettes : art et tradition*. Montréal : Leméac, 193 p.
- Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 447 p.
- Pigeon, Jeanne et collaborateurs. 1991. *Programmation et diffusion théâtrales*. Bruxelles : Éditions Lansman, hors collection, 191 p.
- Pigeon, Jeanne. 1990. *Théâtres en mouvement, la création théâtrale pour le jeunes spectateurs dans l'espace artistique européen; évolution et tendances des écritures dramatiques et scéniques*. Paris : Les cahiers du soleil debout, 88 p.
- Têtu de Labsade, Françoise. 1990. *Le Québec : un pays, une culture*. Montréal : Boréal, 575 p.
- Yendt, Maurice. 1989. *Les Ravisseurs d'enfants : du théâtre et des jeunes spectateurs*. Paris : Acte Sud_Papiers, 175 p.

Thèses et Mémoires

- Beauchamp, Hélène. 1982. « L'histoire et les conditions du théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980 ». Thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 553 p.
- Côté, Jean-Guy. 1986. « Le théâtre Parminou ou la résurgence du théâtre d'intervention au Québec dans les années 1970 ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 298 p.
- Gruslin, Adrien. 1980. « Le théâtre et l'état au Québec ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 383 p.
- Théroux, Anne-Marie. 2003. « TSURU, l'enfant et moi : le travail de l'inconscient dans la création et la réception d'un spectacle tout public ». Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 396 p.

Articles

- Armstrong, Lise. 1978. « Chu pas ben dans mes culottes ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 8 (printemps), p. 153-154.
- Baillargeon, Stéphane. 1999. « U comme dans *Zurbains* ». *Le Devoir* (Montréal), 2 mai, p. B-7.
- Baillargeon, Stéphane. 1994. « Brigitte Haentjens quitte la NCT ». *Le Devoir* (Montréal), 30 décembre, p. A-4.
- Beauchamp, Hélène. 1984. « Chronologie des créations à l'intention des 12-18 ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 65-76.
- Beauchamp, Hélène. 1984. « Point de départ : zéro... et quelques décimales. Réflexion sur le théâtre pour adolescents en France ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 83-92.
- Beauchamp, Hélène. 1976. « Conditions du théâtre pour enfants ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 2 (printemps), p. 45-54.
- Beunoyer, Jean. 2001. « Étonnants contes *Zurbains* ». *La Presse* (Montréal), 20 mai, p. B-11.
- Bédard, Daphné. 2002. « Les *Zurbains* : dans la cour des grands ». *Le Soleil* (Québec), 24 novembre, p. B-3.
- Bédard, Daphné. 2002. « Contes pour tous : les jeunes se reconnaissent dans *Les Zurbains, nouvelle édition* ». *Le Soleil* (Québec), 28 mars, p. B-7.
- Bélair, Michel. 2005. « Une fugue *sur place* ». *Le Devoir* (Montréal), 7-8 mai, p. E-4.
- Bélair, Michel. 2005. « Un solide clou de plus! ». *Le Devoir* (Montréal), 1^{er} mai, p. E-3.
- Bélair, Michel. 2004. « Les *Zurbains* sont de retour ». *Le Devoir* (Montréal), 7 mai, p. B-2.
- Bélair, Michel. 2004. « Pour continuer d'enfoncer le clou... ». *Le Devoir* (Montréal), 1^{er} février, p. E-3.
- Bélair, Michel. 2003. « Terriblement efficace ». *Le Devoir* (Montréal), 22-23 novembre, p. E-3.
- Bélair, Michel. 2003. « Cocktail explosif ». *Le Devoir* (Montréal), 10-11 mai, p. E-3.

- Bélaïr, Michel. 2003. « Le Clou dans le chocolat : Les Zurbains 2003 prennent l'affiche à la salle Fred-Barry ». *Le Devoir* (Montréal), 4 mai, p. E-3.
- Bélaïr, Michel. 2003. « D'indéfinissables mirages ». *Le Devoir* (Montréal), 14 mars, p. B-2.
- Bélaïr, Michel. 2003. « Pour bien enfoncer le clou... ». *Le Devoir* (Montréal), 4 février, p. B-7.
- Bélaïr, Michel. 2002. « Festival Coups de Théâtre : le goût du risque ». *Le Devoir* (Montréal), 4 décembre, p. B-8.
- Bélaïr, Michel. 2002. « De géographie et de chaleur ». *Le Devoir*(Montréal), 3 décembre, p. B-7.
- Bélaïr, Michel. 2002. « Festival Coups de Théâtre : Au-delà de la folie du monde ». *Le Devoir* (Montréal), 21 novembre, p. B-8.
- Bélaïr, Michel. 2002. « Festival Coups de Théâtre : un *contrat* dérangeant ». *Le Devoir* (Montréal), 19 novembre, p. B-7.
- Bélaïr, Michel. 2002. « Se faire parler dans la face... ». *Le Devoir* (Montréal), 6 mai, p. B-8.
- Bélaïr, Michel. 2001. « Sale tout juste ce qu'il faut ». *Le Devoir* (Montréal), 19 mai, p. B-12.
- Bélaïr, Michel. 1998. « Festival Coups de Théâtre : culs-de-sac et fins de parcours ». *Le Devoir* (Montréal), 3 juin, p. B-10.
- Bélaïr, Michel. 1996. « Les Coups de Théâtre : Mystère et rock'n roll ». *Le Devoir* (Montréal), 31 mai, p. B-9.
- Bélaïr, Michel. 1995. « Le choc du présent ». *Le Devoir* (Montréal), 14 février, p. B-8.
- Belzil, Patricia. 2005. « Et la tendresse...? ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 116 (automne), p. 20-23.
- Belzil, Patricia. 2003. « Parti pris pour les ados ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 107 (été), p. 33-46.
- Belzil, Patricia. 2002. « Les mots... osés sur la scène jeunes publics ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 103 (printemps), p. 108-116.
- Belzil, Patricia. 1999. « Benoît Vermeulen : planter le clou ». *VOIR* (Montréal), 15 au 21 avril, p. 61.

- Bernatchez, Raymond. 1987. « Un roman d'amour dans le métro; *Tiens tes rêves* augure bien du blitz de la Maison Théâtre auprès des adolescents ». *La Presse* (Montréal), 7 mars, p. E-8.
- Bertin, Raymond. 2005. « Rencontre Théâtre Ados : comment intéresser les jeunes au théâtre? », *Lurelu*, vol. 28, no 2 (automne), p. 87-88.
- Bertin, Raymond. 2002. « Le théâtre pour adolescents : quel avenir ? ». *Lurelu*, vol. 24, no 3 (hiver), p. 45-46.
- Bertin, Raymond. 2002. « *Les Zurbains* : outil de développement dramaturgique ». *Lurelu*, vol. 25, no 1 (printemps-été), p. 81-83.
- Bérubé, Jade. 2004. « Le péril jeune ». *Voir* (Montréal), du 13 au 19 mai, p. 21.
- Bérubé, Stéphanie. 2001. « Théâtre pour ados cherche public ». *La Presse* (Montréal), 17 novembre, p. D-3.
- Borrello, Christine. 1995. « Les Gros Becs en plein essor à Québec; entretien avec Louise Allaire ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 76, (automne), p. 20-28.
- Bouchard, Jaqueline. 2003. « La menace des faibles ». *Spirale*, juillet-août, p. 57-58.
- Bourbonnais, Jocelyn. 1985. « Sortie de secours : quand le réalisme dépasse la fiction ». *Courrier de Laval* (Laval), 14 avril, p. 14.
- Bourdages, Étienne. 2003. « Une veillée chez l'ado ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 108, (automne) p. 29-30.
- Camerlain, Lorraine et Chantale Cusson. 1985. « Théâtre Petit à Petit : dernier cri ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 36, (automne) p. 165-169.
- Cazenove, Georges. 2003. « Alias Pierrot le fou ». *Dernières Nouvelles d'Alsace*, no. 33, 8 février, p. F-5.
- Charbonneau, Dominique. 2002. « Le Théâtre le Clou : un survivant qui a douze ans ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 103, (été) p. 69-75.
- Changnon, Jean-François et Daniel Sernine. 2003. « Les Zurbains 2003 ». *Lurelu*, vol. 26, no 1 (printemps-été), p. 78-79.
- Chouinard, Marie-Andrée. 2005. « Une gifle des enseignants aux artistes; la CSQ refuse de signer le protocole d'entente avec l'UDA ». *Le Devoir* (Montréal), 17 février, p.A-1 et A-8.
- Cloutier, Anne-Marie. 2005. « Darwin au long cou ». *La Presse* (Montréal), 13 mai, p. A-4.

- Cloutier, Anne-Marie. 2004. « Doués Zados! ». *La Presse* (Montréal), 10 mai, p. 4.
- Colbert, François. 1984. « Le théâtre pour adolescents : la structure du marché ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 46-49.
- Corriveau, Jacques. 1983. « Bilan théâtral dans le milieu scolaire au cours de l'année 1982-1983; Sang Neuf; 31 000 spectateurs et 90 spectacles ». *La Tribune de Sherbrooke* (Sherbrooke), 24 mai, p. D-7.
- Crevier, Lyne. 1992. « Vite, un condom ! ». *Le Devoir* (Montréal), 24 février, p. B-3.
- Cusson, Chantale et Marc Pache. 1984. « Au delà des modes : table ronde avec les praticiens ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 50-64.
- Cusson, Chantale. 1982. « Où est-ce qu'elle est la gang ? ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 23, (été), p. 123-124.
- Cusson, Chantale, Denis Lagueux et Marie Lasnier. 1981. « Le nouveau théâtre pour l'enfance et la jeunesse : un colloque national signe de maturité ? ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 20, (printemps) p. 57-64.
- Côté, Christian. 2001. « Du théâtre jeunesse qui interpelle : Au moment de sa disparition ». *Le Droit* (Gatineau), 1^{er} décembre, p. A-16.
- Dancoes, Elizabeth. 1987. « Three Quebec Approaches : Circuit Fermé, Théâtre de l'Atrium ». *Canadian Theatre Review* (Toronto), no 60 (automne), p. 33-34.
- Dassylva, Martial. 1982. « Le Théâtre Petit à Petit, seconde victime : LA CECM refuse une production d'une jeune troupe de théâtre ». *La Presse* (Montréal), 22 janvier, p. B-11.
- Dassylva, Martial. 1981. « La majeure partie du déficit de la NCT sera épongée par des subvention ». *La Presse* (Montréal), 23 avril, p. B-14.
- Dasté, Catherine et Jacques Jouet. 1997. « Le théâtre d'abord, les enfants après ». *PUCK*, de l'*Institut International de la marionnette de Charleville-Mézières*, no 10, p. 47-52.
- David, Gilbert. 1994. « Festival Coups de Théâtre 94 : Jusqu'aux os ! ». *Le Devoir* (Montréal), 30 mai, p. B-10.
- David, Gilbert. 1992. « La tournée du Théâtre Petit à Petit : Un irrésistible changement de personnalité ». *Le Devoir* (Montréal), 4 novembre, p. B-3.
- David, Gilbert. 1987. « L'événement théâtre et adolescence à la Maison Théâtre : aux parents et aux directeurs d'écoles de jouer ! ». *Le Matin* (Montréal), 25 mars, p. 11.

- David, Gilbert. 1980. « a.c.t.a./a.q.j.t. : un théâtre intervenant (1958-1980) ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 15, p. 7-18.
- David, Gilbert. 1978. « Au cœur de la rumeur ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 7 (hiver), p. 113-115.
- Deldime, Roger et Jeanne Pigeon. 1988. « La mémoire du jeune spectateur de théâtre . *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 46 (hiver), p. 88-100.
- Demers, Dominique. 1985. « Sortie de secours : un ton démagogique qui laisse perplexe ». *Le Devoir*, 11 avril, p. 9.
- Deslandes Claude. 1978. « La Marmaille, groupe de recherche ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 4 (printemps), p. 21-56.
- Despatie, Stéphane. 2005. « Cure de jeunesse ». *Voir* (Montréal), 5 au 11 mai, p. 40.
- « Disparition grave et légère ». 2004. *Mulhouse et sa région* (Alsace, France), 4 février, p. 34.
- Donnelly, Pat. 1996. « Snowflake will melt your heart ». *The Gazette* (Montréal), 30 mai, p. E-3.
- Dubé, Jasmine. 1990. « Faut-il pleurer, faut-il rire ? ». *Lurelu*, vol. 12, no 3 (hiver), p. 26-27.
- Dubé, Jasmine. 1989 « Jouer pour les enfants ». *Lurelu*, vol. 11, no 3 (hiver), p. 28-29.
- Dubé, Jasmine. 1988 « Petit train va loin... ». *Lurelu*, vol. 11, no 2 (automne), p. 32-33.
- Dubé, Jasmine, en collaboration avec Annie Gascon. 1986. « Le théâtre pour adolescents ». *Lurelu*, vol.8, no 3 (hiver), p. 3-10.
- Forest, François. 1992. « Tu peux toujours danser / Comme le langage des ados ». *La Presse* (Montréal), 2 février, p. C-10.
- Fortin, Marie-Claude. 1996. « Les Coups de théâtre : Les grands enfants ». *VOIR* (Montréal), 30 mai au 5 juin, p. 44.
- Fournier, Alain. 1995. « *Blind date* avec une horloge biologique ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 76 (hiver), p. 95-98.
- Frechette, Michel. 1989. « La marionnette au Québec : histoire et réalité ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 51 (été), p. 90-103.

- Gascon, Annie. 1995. « Une relève attendue : le théâtre pour adolescents des années 1990 ». *Lurelu*, vol. 17, no 3 (hiver), p.30-32.
- Gascon, Annie. 1994. « Les coups de théâtre ». *Lurelu*, vol. 17, no 1 (printemps/été), p. 35-39.
- Gascon, Annie. 1994. « La maison théâtre; dix ans de création théâtrale pour l'enfance et la jeunesse ». *Lurelu*, vol. 17, no 2 (automne), p. 32-34.
- Gascon, Annie. 1984. « À la recherche du théâtre pour adolescents : carnets de voyage du Petit à Petit ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 77-82.
- Gruslin, Adrien. 1984. « La Nouvelle Compagnie Théâtrale : une nécessité... ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 135-139.
- Gruslin, Adrien et Michel Vaïs. 1984. « La N.C.T. : éducation et théâtre. Entretiens avec Françoise Graton et Gilles Pelletier ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 140-157.
- Guay, Christian. 1995. « L'espace dans *Jusqu'aux Os!* et *Alphonse* ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 76 (automne), p. 60-63.
- Guy, Chantal. 2003. « Romances et Karaoké : Chante-là ta chanson... ». *La Presse* (Montréal), 18 novembre, p. 7.
- Guy, Chantal. 2003. « Benoît Vermeulen, avec et sans Masques ». *La Presse* (Montréal), 17 novembre, p. A-3.
- Guy, Chantal. 2003. « Les petits contes pervers des *Zurbains* ». *La Presse* (Montréal), 12 mai, p. C-5.
- Guy, Chantal. 2002. « Les *Zurbains* 2002 : six contes en quête d'un grand public ». *La Presse* (Montréal), 3 mai, p. C-7
- Guy, Chantal. 2001. « À la recherche d'un JF perdu ». *La Presse* (Montréal), 22 mars, p. C-7.
- Hébert, Catherine. 2002. « Auteurs, à vos papiers ! ». *VOIR* (Montréal), 25 avril au 1^{er} mai, p. 39.
- Hébert, Catherine. 1999. « La vie devant soi ». *VOIR* (Montréal), 13 mai, p. 64.
- Hébert, Lorraine. 2001. « Une espèce rare en voie d'extinction ? ». *Chroniques de la Maison Théâtre*, vol.2, no.2 (décembre), p. 1-5.

- Lavigne, Louis-Dominique. 1978. « AQJT : un congrès... préparé ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 4 (printemps), p. 15-20.
- Lavoie, Pierre. 1995. « Théâtre unis enfance jeunesse (TUEJ) ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 76, (automne), p. 34-35.
- Lavoie, Pierre. 1987. « Bain public ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 42, p. 169.
- Lévesque, Robert. 1995. « Me Mongeau tient à trouver deux patrons; une pétition circule demandant le retour de Brigitte Haentjens ». *Le Devoir* (Montréal), 12 janvier, p. B-10.
- Lévesque, Robert. 1995. « Crise à la NCT : Mongeau reconnaît l'existence d'un problème structurel ». *Le Devoir* (Montréal), 6 janvier, p. A-4.
- Millot, Pascale. 2004. « Petit public, grands artistes ». *L'Actualité*, 1^{er} septembre, p. 60-64.
- Montessuit, Carmen. 1985. « Sortie de secours : une pièce à sketches autour des fugues ». *Le Journal de Montréal* (Montréal), 12 avril, p. 17.
- Pavlovic, Diane. 1988. « Théâtre et adolescence ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 46 (hiver), p. 61-76.
- Pavlovic, Diane. 1988. « Tiens tes rêves ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 46 (hiver), p. 69-72.
- Pavlovic, Diane. 1988. « Volte-Face ou La fameuse poutine ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 46 (hiver), p. 73-76.
- Pavlovic, Diane. 1984. « Répertoire analytique de la N.C.T. ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 30 (hiver), p. 164-173.
- Peterson, Michel. 1987. « Le bénévolat au théâtre : un concours obligé ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 42 (janvier), p. 135-139.
- Poissant, Claude. 1978. « Pourquoi tu dis ça ? ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 4 (printemps), p. 98-99.
- Pouliot, Sophie. 2001. « Le ton juste : Au moment de sa disparition ». *Le Devoir*, 22 mars, p. B-7.
- « Quand les zados écrivent des zurbains ». 2002. *Le Dauphiné libéré* (Annecy, France) 29 janvier, p. 10.
- « Répertoire des festivals de théâtre pour l'enfance et la jeunesse; annexe 2 » 1980. *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 15 (été), p. 171-187.

- Rousseau, Pierre. 2003. « La sortie scolaire obligatoire... non merci ! ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 109 (hiver), p. 78-81.
- Roy, Pierrette. 1992. « Grandeur Nature : une percutante production pour les adolescents ». *La Tribune de Sherbrooke* (Sherbrooke), 9 novembre, p. 17.
- Roy, Pierrette. 1978. « Pour les clowns de la Bébelle : une création collective sur le sexisme ». *La Tribune de Sherbrooke* (Sherbrooke), 18 février, p. 18.
- Sarfati, Sonia. 2000. « Des Zurbains zadorables ». *La Presse* (Montréal), 11 mai, p. D-6.
- Sarfati, Sonia. 1999. « L'arrivée des trains en gare ». *La Presse* (Montréal), 22 avril, p. D-8.
- Sarfati, Sonia. 1999. « Durs et drôles, les contes de Perron ! ». *La Presse* (Montréal), 9 mai, p. B-10.
- Sarfati, Sonia. 1995. « Jusqu'aux ados ! ». *La Presse* (Montréal), 11 février, p. D-6.
- Saint-Hilaire, Jean. 2004. « Romances et Karaoké aux Gros Becs : L'amour au-delà du quatrième mur ». *Le Soleil* (Québec), 13 mars, p. C-12.
- Saint-Hilaire, Jean. 2004. « Romances et Karaoké : L'amour et l'identité racontés avec les mots des ados ». *Le Soleil* (Québec), 18 mars, p. B-6.
- Saint-Hilaire, Jean. 2003. « Les Zurbains 2003 : Plein d'audace et de contrastes ». *Le Soleil* (Québec), 27 novembre, p. B-8.
- Saint-Hilaire, Jean. 2003. « *Au moment de sa disparition* : Le prophète sans disciple ». *Le Soleil* (Québec), 27 mars, p. B-3.
- Saint-Hilaire, Jean. 2003. « Œuvre bénie : *Au moment de sa disparition* au Théâtre de la rue St-Jean ». *Le Soleil* (Québec), 22 mars, p. C-13.
- Soulié, Jean-Paul. 2003. « Jean-Frédéric Messier, Personnalité de la semaine ». *La Presse* (Montréal), 9 février 2003, p. B-8.
- Vaïs, Michel. 1995. « Vers un milieu permanent : les dix ans de la Maison Théâtre ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 76 (automne), p. 8-19.
- Vaïs, Michel. 1995. « Pierre Rousseau à la NCT : après la tourmente ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 76 (automne), p. 77-82.
- Vigeant, Louise. 1997. « La nouvelle Maison Théâtre ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 85, (hiver), p. 134-136.

- Villeneuve, Paul. 1987. « Yves Jacques invite les étudiants au théâtre ». *Le Journal de Montréal* (Montréal), 7 mars, p. 23.
- Vermeulen, Benoît. 2005. « Du temps et de la liberté ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 116 (automne), p. 139-142.
- Wickham, Philip. 1995. « Une tradition qui se poursuit : portrait des compagnies de théâtre jeunes publics (suite et fin) ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 77, (hiver), p. 132-143.
- Wickham, Philip. 1995. « S'immiscer dans l'intimité des enfants : portrait des compagnies de théâtre jeunes publics ». *Cahiers de théâtre; Jeu*, no 76, (automne), p. 37-50.

Document vidéo

- Beauchamp, Hélène, Jean Beaudry, François Bouvier et Hélène Fleury. 1978. *Défense de jouer sur les murs; le théâtre pour enfants au Québec : 1977-1978*. Prod. Le groupe de recherche en théâtre pour enfants. Vidéocassette VHS, 50 min, son, couleur.

Actes de colloques

- Beauchamp, Hélène, en collaboration avec André Maréchal. 1988. *Théâtre et adolescence*. Montréal : Université du Québec à Montréal, 182 p.
- Cusson, Chantale (coord). 1982. *Le nouveau théâtre pour le jeunesse (actes du colloque tenu à l'École Nationale en mars 1981)*. Montréal : Centre d'essai des auteurs dramatiques, 66 p.
- Deldime, Roger. 1991. « Théâtre et formation des enseignants » Carnières (Belgique) : Lansman, 203 p.
- Théâtre du Sang Neuf. 1992. *Compte-rendu des échanges tenus à Sherbrooke le 6 novembre 1991 lors d'une journée de réflexion portant sur les conditions de pratique du théâtre pour la jeunesse au Québec*. Sherbrooke : Théâtre du Sang Neuf, 9 p.
- Université de Bruxelles et Centre de Sociologie du Théâtre. 1978. *Le théâtre et ses publics*. Bruxelles : Ministère de l'éducation nationale et de la culture française, Direction générale de la jeunesse et des loisirs, 224 p.

Publications d'organismes

- Centre des auteurs dramatiques. 2001. *Répertoire des auteurs dramatiques*. Montréal : Centre des auteurs dramatiques.
- Conseil des arts et lettres du Québec, 2004, « La diffusion hors Québec des productions québécoise en arts de la scène de 2000-2001 à 2002-2003 ». *Constats du CALQ*, no 6, mai, p. 1-21.
- Conseil québécois du théâtre (CQT). 2003. *Développement de publics et circulation de spectacles*. Montréal, 10 p.
- TUEJ et CQT. 2003. *Actes du 10^{ème} congrès québécois du théâtre*. Montréal : Conseil québécois du théâtre (CQT), 21 p.
- Le Conseil des Arts du Canada. 2004. *20 ans de théâtre jeune public soutenu par le Conseil des arts du Canada; document présenté au Cinquième Forum national de théâtre jeune public par André Courchesne, Chef du service théâtre*, avril, 9 p.
- Le Groupe DBSF. 2000. *Étude sur la situation et les besoins financiers des artistes, des travailleurs et des organismes professionnels de la danse, de la musique et du théâtre*. Montréal : Conseil québécois de la musique (CQM), Conseil québécois du théâtre (CQT) et Regroupement québécois de la danse (RQD), 71 p.
- Théâtre Unis Enfance Jeunesse et Conseil québécois du théâtre. 2002. *Le Guide du Passeur, cahier 2*. Montréal : TUEJ, 65 p.
- Théâtre Unis Enfance Jeunesse. 1999. *État de la situation du théâtre de création pour le jeune public au Québec : le travail des compagnies en relation avec les objectifs du Plan stratégique du Conseil des arts du Canada*. Montréal, 42 p.

Documents émanant des troupes et compagnies de théâtre

- Biron, Josée. 1987. « Étude de marché présentée au Théâtre du Sang Neuf », *Centre d'entreprises de l'Université de Sherbrooke*, mars, p. 1-32.
- Gascon, Annie. 2005. « Chronique d'une grosse fatigue annoncée », *Fixe; le bulletin semestriel de DynamO Théâtre*, vol.4, no.1, p. 2-3.
- La Maison Théâtre. 1989. « Festival international de théâtre jeunes publics; document pour discussion », 12 février, 9 p.

L'Arrière Scène. 1987. Matinées scolaires au Centre culturel de Beloeil; *Train de nuit ou Le premier amour de Roy Rogers* », communiqué, 1 p.

Le PàP. 2003. *Le PàP a 25 ans*, brochure souvenir, 39 p.

Les Coups de Théâtre. 1990 à 2004. Programmation officielle.

Productions Bébelle inc. 1983. « Choisir de s'arrêter : exposé sur la fermeture des Productions Bébelle inc. », mai, p. 1-10.

Théâtre de l'Atrium. 1987. *L'imprévisible*, communiqué, 1 p.

Théâtre de l'Atrium. 1985. « La Chambre Bleue », communiqué, 2 p.

Théâtre du Rideau Vert. 1999. *50 ans à célébrer le théâtre*. Beauceville : Leméac éditeur, 203 p.

Théâtre du Sang Neuf. 1989. *Théâtrogographie du Théâtre du Sang Neuf*, 9 p.

Théâtre Petit à Petit. 1991. *Marco chaussait des dix*, communiqué, 1 p.

Théâtre Petit à Petit. 1991. *Marco chaussait des dix*, cahier d'accompagnement du spectacle, 17 p.

Théâtre Petit à Petit. 1982. *Volte-Face*, brochure promotionnelle, 4 p.

Théâtre Petit à Petit. 1982. *Sortie de Secours*, brochure promotionnelle, 4 p.

Publications de la Maison Théâtre

« À l'Affiche », *Bulletin d'information de la Maison Théâtre*, volume 1 no.1 à volume 6 no. 4, janvier 1985 à avril 1990.

« Événement spécial : Théâtre et adolescence », 1986, Brochure du Festival de 1987, 2 p.

Leclerc, Stéphane, en collaboration avec la Maison Théâtre et Théâtres Unis Enfance Jeunesse. 2005. « Valeur économique du Théâtre Jeune Public au Québec ». Document d'appui au volet *La Valeur des publics* du forum *Quels théâtres pour quels publics ?* tenu à la Maison Théâtre dans le cadre du 15^{ème} congrès et festival d'ASSITEJ International, Montréal, 26 septembre, 12 p.

« Le monde est un théâtre », *Chroniques de la Maison Théâtre*, volumes 1 et 2, numéros 1 à 5, printemps 1998 à hiver 2001.

« Programme souvenir », 1997, Centre de diffusion et d'animation théâtrale pour l'enfance et la jeunesse, 42 p.

« Si on parlait d'amour », 1987, Brochure du Festival Théâtre et Adolescence de 1988, 2 p.

« Rapport du comité artistique à l'assemblée générale du 3 novembre 2004 », 2004, 2 p.

Publications du Théâtre Le Clou

« Dix ans de création! », automne 1999, Brochure souvenir, 4 p.

« Savez-vous planter des clous? », de 1995 à 2005, Brochure d'information bi-annuelle, 2 p.

Programmes et cahiers d'accompagnements des spectacles, 1990 à 2005.

Pièces de théâtre pour adolescents (publiées)

Bombardier, Louise, Marie-France Bruyère, François Camirand, Normand Canac-Marquis, René-Richard Cyr, Jasmine Dubé, Louis-Dominique Lavigne, David Lonergan et Claude Poissant (ou Troupe de théâtre Petit à Petit). 1987. *Sortie de secours*. Montréal : VLB éditeur, 136 p.

Camirand, François et René-Richard Cyr. 1990. *La magnifique aventure de Denis St-Onge*. Montréal : VLB éditeur, 101 p.

Fournier, Alain. 1995. *Jusqu'au os!* Montréal : VLB éditeur, 102 p.

Lavigne, Louis-Dominique. 1991. *Tu peux toujours danser*. Montréal : VLB éditeur, 109 p.

Lavigne, Louis-Dominique. 1991. *Le sous-sol des anges*. Montréal : VLB éditeur, 153 p.

Lavigne, Louis-Dominique. 1984. *Où est-ce qu'elle est ma gang?* Montréal : VLB éditeur, 215 p.

Messier, Jean-Frédéric. 2004. *Au moment de sa disparition*. Montréal : Lanctôt, 96 p.

Robinson, Reynald. 2002. *La Langue du Caméléon*. Montréal : Duchesne, 115 p.

Pièces de théâtre pour adolescents (inédites)

Bombardier, Louise. 1996. *Noëlle en juillet*.

Choinière, Olivier. 1998. *Les Trains ou J'entends grincer le vent dans les échangeurs d'air, Tragédie ferroviaire*.

Dupuis, Gilbert. 2000. *La Vie imaginaire*.

Dupuis, Gilbert. 1999. *Les Caprices de Fred*.

Sites internet :

- Centre des auteurs dramatiques (www.cead.qc.ca)
- Conseil des arts et des lettres du Québec (www.calq.gouv.qc.ca)
- Conseil des Art de Montréal (www.artsmontreal.com)
- Conseil des Arts du Canada (www.conseildesarts.ca)
- La Culture et l'Éducation : Deux partenaires indissociables (protocole d'entente) (www.mcc.gouv.qc.ca/culteduc)
- La Maison Théâtre (www.maisontheatre.qc.ca)
- Les Gros Becs (www.lesgrosbecs.qc.ca)
- Le Théâtre de la Catapulte (www.catapulte.ca)
- Parminou (www.parminou.com)
- Rencontre Théâtre Ados (www.rtados.qc.ca)
- Théâtre Denise Pelletier (www.denise-pelletier.qc.ca)
- Théâtre Le Clou (www.leclou.qc.ca)
- Théâtre PàP (www.theatrepap.com)
- Théâtres Unis Enfance Jeunesse (www.geologic.com/tuej)
- Union des Artistes (www.uniondesartistes.com)

Entrevues

Boisclair, Isabelle. Informations relatives à l'administration du Théâtre Le Clou. Rencontres avec Anne Nadeau, à Montréal, les 16 septembre 2004 et 14 octobre 2005.

Chanonat, Michelle. Informations sur la diffusion du Théâtre Le Clou. Rencontres avec Anne Nadeau, à Montréal, les 14 et 23 septembre 2004.

- Gendron, Sarto. Entrevue sur le théâtre adolescent et sur la compagnie Bluff Théâtre. Rencontre avec Anne Nadeau, à Montréal, le 19 décembre 2005.
- Gosselin, Monique. Entrevue sur le théâtre adolescent. Rencontre avec Annie Gascon dans le cadre d'une recherche d'Hélène Beauchamp intitulée *Jeunesse en scène – le théâtre des adolescents(es)*, à Montréal, en décembre 1991.
- Gosselin, Monique. Entrevues sur la création et l'évolution du Théâtre Le Clou. Rencontres avec Anne Nadeau, à Montréal, les 23 septembre 2004 et 16 novembre 2005.
- Poissant, Claude. Entrevue sur le théâtre adolescent. Rencontre avec Annie Gascon dans le cadre d'une recherche d'Hélène Beauchamp intitulée *Jeunesse en scène – le théâtre des adolescents(es)*, à Montréal, en décembre 1991.
- Scott, Sylvain. Entrevues sur la création et l'évolution du Théâtre Le Clou. Rencontre avec Anne Nadeau, à Montréal, le 23 septembre 2004.
- Vermeulen, Benoît. Entrevues sur la création et l'évolution du Théâtre Le Clou. Rencontre avec Anne Nadeau, à Montréal, le 16 septembre 2004.