

---

**PORTRAIT DU THÉÂTRE DE CRÉATION  
POUR ADOLESCENTS,  
DANS LE CONTEXTE DU THÉÂTRE POUR  
L'ENFANCE ET LA JEUNESSE AU QUÉBEC**

---

EXTRAIT DU MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE  
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

---

**par**  
**ANNE NADEAU**

---

JANVIER 2006

## TABLE DES MATIÈRES

### CHAPITRE I

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

1.1 Les conditions de la pratique dans les années 1980 .....	4
1.2 Le contexte de la production théâtrale pour la jeunesse à partir de 1989 ...	17
1.3 Les compagnies-phares .....	23
1.3.1 Le Théâtre Bluff .....	23
1.3.2 Le Théâtre Le Clou .....	25
1.4 Regard sur la situation actuelle : 2000 à 2004 .....	31

### CHAPITRE II

#### PERSPECTIVES D'AVENIR DU THÉÂTRE DE CRÉATION POUR ADOLESCENTS

2.1 Constats suite à l'étude du Théâtre le Clou .....	35
2.2 Problématiques spécifiques au théâtre de création pour adolescents .....	37
2.3 Regard sur l'avenir .....	41
2.4 Pistes pour aider l'expansion de cette forme théâtrale .....	42
2.4.1 L'implication du gouvernement .....	42
2.4.2 L'implication des éducateurs .....	44
2.4.3 L'implication des diffuseurs .....	45
2.4.4 L'implication des artistes et compagnies jeunes publics .....	46
2.4.5 L'implication des parents .....	47
CONCLUSION .....	48
BIBLIOGRAPHIE .....	50

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.

C'est le début d'une période critique pour le théâtre de création pour adolescents. Le nombre peu élevé de compagnies, l'absence de relève et les problématiques liées 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 et les quelques compagnies actives continuent de créer dans ce contexte difficile.

## CHAPITRE I

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

#### 1.1 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.

#### **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 conscientisation<sup>1</sup>. 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-même 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*

---

<sup>1</sup> Démarche amorcée par les pièces-phares *Cé tellement cute des enfants* (1975) et *Au cœur de la rumeur* (1976).

*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 compte<sup>2</sup>. Alors que les spectacles des années 1970 visaient d'abord le public des écoles primaires et les 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 ».

### **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

---

<sup>2</sup> 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.

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'une 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 à 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.

### **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 membres<sup>3</sup>, 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 général<sup>4</sup> 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'AQTJ, 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 continue d'exister et de se développer, entre autres avec l'expansion de son volet international.

---

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> La première directrice générale est madame Stéphane Leclerc.



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, le Mini-festival Théâtre et Adolescence est mis sur pied en collaboration avec l'Université du Québec à Montréal en 1987-1988. Quant aux tout-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.

### **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)<sup>5</sup> 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 Maison 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

---

<sup>5</sup> Le Théâtre Denise-Pelletier se spécialise comme diffuseur de théâtre de répertoire pour adolescents et est aussi producteur.

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. 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 salle<sup>6</sup>.

### **Création de l'organisme Théâtres Unis Enfance Jeunesse**

Conséquemment à la reconnaissance de la Loi sur le statut de l'artiste<sup>7</sup>, 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

---

<sup>6</sup> Certaines compagnies plus petites et souvent non-subventionnées continuent de jouer dans les écoles des spectacles de genres variés (commande, divertissement, commedia dell'arte, théâtre à thème...) et de qualité variable.

<sup>7</sup> 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*.

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

## 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 Détour<sup>8</sup>, 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 ans<sup>9</sup>, 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 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 proche 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

---

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> L'Atrium, le Théâtre du Sang-Neuf, le Théâtre de la Riposte, La Cannerie, Le Petit à Petit et Les Production Ma chère Pauline.

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 consacra au marché du théâtre pour l'enfance.



## 1.2 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 côtoie 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.

### **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 leur 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 fantaisiste<sup>10</sup>, 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.

### **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

---

<sup>10</sup> 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.

l'aide versée par le Conseil des Arts du Canada être réduite<sup>11</sup>. 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 Communications<sup>12</sup> 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

---

<sup>11</sup> Seulement 100 000\$ de plus au total entre 1989 et 1999, pas assez pour couvrir l'inflation, donc une baisse de valeur.

<sup>12</sup> Anciennement ministère des Affaires culturelles du Québec.

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.

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.

### **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 subvention 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 2005<sup>13</sup>. 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.

---

<sup>13</sup> 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.

### 1.3 Les compagnies-phares

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 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 Bluff<sup>14</sup>. Deux jeunes compagnies, la première fondée à Montréal en 1989 et la seconde à Laval en 1990, se retrouvant seules au tournant du millénaire.

#### 1.3.1 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

---

<sup>14</sup> 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.

spectateurs, principalement au Québec, mais aussi en Ontario et dans les Maritimes ([www.bluff.qc.ca](http://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 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.



## **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 ans<sup>15</sup>, 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.

### **1.3.2 Le Théâtre Le Clou**

D'abord poussés par le désir de créer, les jeunes fondateurs du Théâtre Le Clou font leurs débuts en 1989 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

---

<sup>15</sup> 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.

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.

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. Quelques mois plus tard, Marjolaine Lemieux, également issue de l'Option-Théâtre et Benoît Vermeulen se greffent au trio nommé précédemment. Le Théâtre Le Clou devient officiellement une compagnie le 19 octobre 1989.

### **Trouver sa voie**

Les objectifs de départ des membres fondateurs du Théâtre Le Clou sont d'abord et avant tout de créer et de jouer. 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. *Tu peux toujours danser* (1990) a bénéficié de la contribution de deux grands du théâtre jeunes publics : Claude Poissant à la mise en scène et Louis-Dominique Lavigne au texte. 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 que cette réalité pouvait les toucher. 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. 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.

Les spectacles qui suivent seront axés vers un sentiment à explorer ou une contrainte formelle à exploiter, plutôt que vers une thématique ou un problème à discuter. Le Théâtre Le Clou se veut loin du théâtre d'intervention et 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. *Jusqu'aux Os!* (1993) est la première mise en scène de Benoît Vermeulen avec Le Clou et ce spectacle remporte un vif succès.

Fort de la réussite de ses deux premières créations, le Théâtre Le Clou se permet d'entamer un processus encore plus axé sur la recherche formelle. Naîtrons de cette démarche *Noëlle en juillet* (1996) et *Les trains* (1998).

### **Tracer le chemin**

Ce sont pourtant les projets qui suivront qui contribueront le plus 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. Le projet est coordonné par le Théâtre Le Clou et ses partenaires diffuseurs. À Montréal, Le Théâtre Denise-Pelletier, à Québec le centre de diffusion de théâtre jeunesse Les Gros Becs de Québec à partir de l'an 2000<sup>16</sup> et Le Théâtre français de Toronto depuis 2003. Au moins un texte d'adolescent de chaque région est retenu pour chaque production des *Zurbains*. D'abord, le concours est lancé auprès des enseignants de français des écoles secondaires qui reçoivent 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. C'est la classe qui décide des meilleurs textes à sélectionner pour le

---

<sup>16</sup> 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.

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*. 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.

*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.

La création de *Au moment de sa disparition* a lieu en 2000. Ce *road-movie* théâtral évoque la relation entre deux frères. 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. 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. À ce jour, le spectacle continue de tourner et même effectué 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 publics<sup>17</sup>. 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.

Ce succès sera suivi en 2004 par *Romances et karaoké*, dont l'ambiance est unique, mais le parcours presque semblable. Avec ces deux dernières productions et le concept des *Zurbains*, le portrait change. Le Théâtre Le Clou devient un modèle, un exemple qui passe à l'histoire et semble être là pour durer.

### **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 secondaire, 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. Alors que le Théâtre Le Clou n'avait encore jamais

---

<sup>17</sup> 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'auteur jeunes publics Suzanne Lebeau, pour sa pièce *L'Ogrelet*.

créé avec en tête un public cible<sup>18</sup>, les créateurs se retrouvent devant un nouveau défi : monter un spectacle pour la jeune adolescence.

Cette nouvelle possibilité stimule particulièrement Sylvain Scott, dont les expériences comme interprète et concepteur lui donnent envie de faire de la mise en scène. Il créera un premier spectacle de théâtre musical pour cette tranche du public, *La langue du caméléon* (2001). Le spectacle se vend bien et tourne jusqu'en 2003, ce qui confirme que le volet « Jeune adolescence » a sa place. Suivra *L'héritage de Darwin* en 2004, qui raconte l'histoire de deux pré-adolescents complètement différents. À travers les questionnements de Julien sur la sélection naturelle et l'évolution de l'espèce humaine, le public assiste à des manipulations vidéo en direct qui illustrent le bouillonnement intérieur du personnage. C'est une fable sur l'amitié, les liens familiaux et la différence. La compagnie souhaite pouvoir présenter le spectacle 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.

Alors que son équipe fait des efforts d'ingéniosité pour faire tourner ses spectacles dans le plus de régions possible 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 La Clou. Devenue la principale ambassadrice de ce théâtre, la compagnie et ses trois directeurs artistiques actuels, Monique Gosselin, Benoît Vermeulen et Sylvain Scott, se sentent 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.

---

<sup>18</sup> 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.

#### 1.4 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. 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 théière 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 institutionnels<sup>19</sup> 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

---

<sup>19</sup> Par exemple, le Théâtre du Nouveau Monde à Montréal programme souvent quelques représentations de ses spectacles en matinée pour le public scolaire.



organismes culturels. Une étude effectuée par Stéphane Leclerc pour le forum *Quels théâtres pour quels publics?* tenu lors du 15<sup>ème</sup> 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 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

### PERSPECTIVES D'AVENIR DU THÉÂTRE DE CRÉATION POUR ADOLESCENTS

#### 2.1 Constats

D'abord, nous remarquons que 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, la compagnie continue 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.

Nous croyons 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.

## 2.2 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 courant 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 Bluff Théâtre 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.

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 pièces par les élèves ou même aller voir des spectacles 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.



### 2.3 Regard vers l'avenir

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.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> 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.

## 2.4 Pistes pour aider l'expansion de cette forme théâtrale

Nous identifions différents moyens pour faciliter l'accès des adolescents et nous les proposerons dans cette section. Nous sommes convaincus que la culture doit 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 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.

### 2.4.1 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 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 doivent 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. 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. 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 »<sup>21</sup> 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.

#### **2.4.2 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

---

<sup>21</sup> 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.

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 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 des outils de sensibilisation fournis par la compagnie de théâtre (ex. : cahier d'accompagnement du spectacle, texte de la pièce, affiche) peut 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 la 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.

### **2.4.3 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.

#### **2.4.4 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.

#### **2.4.5 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

Notre étude de l'histoire du théâtre de création pour adolescents au Québec 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.

Ce document ne représente qu'une partie du Mémoire de maîtrise « 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 » Pour obtenir l'étude complète veuillez communiquer avec l'auteure, Anne Nadeau.

## 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'UQAM, 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*. Neuchâtel : 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 les 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.

Beaunoyer, 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<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> 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.

Bélair, 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.

- Bélair, Michel. 2003. « D'indéfinissables mirages ». *Le Devoir* (Montréal), 14 mars, p. B-2.
- Bélair, Michel. 2003. « Pour bien enfoncer le clou... ». *Le Devoir* (Montréal), 4 février, p. B-7.
- Bélair, Michel. 2002. « Festival Coups de Théâtre : le goût du risque ». *Le Devoir* (Montréal), 4 décembre, p. B-8.
- Bélair, Michel. 2002. « De géographie et de chaleur ». *Le Devoir*(Montréal), 3 décembre, p. B-7.
- Bélair, Michel. 2002. « Festival Coups de Théâtre : Au-delà de la folie du monde ». *Le Devoir* (Montréal), 21 novembre, p. B-8.
- Bélair, Michel. 2002. « Festival Coups de Théâtre : un *contrat* dérangeant ». *Le Devoir* (Montréal), 19 novembre, p. B-7.
- Bélair, Michel. 2002. « Se faire parler dans la face... ». *Le Devoir* (Montréal), 6 mai, p. B-8.
- Bélair, Michel. 2001. « Sale tout juste ce qu'il faut ». *Le Devoir* (Montréal), 19 mai, p. B-12.
- Bélair, Michel. 1998. « Festival Coups de Théâtre : culs-de-sac et fins de parcours ». *Le Devoir* (Montréal), 3 juin, p. B-10.
- Bélair, Michel. 1996. « Les Coups de Théâtre : Mystère et rock'n roll ». *Le Devoir* (Montréal), 31 mai, p. B-9.
- Bélair, 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 Serine. 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<sup>er</sup> 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.
- Fréchette, 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 Gratton 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<sup>er</sup> 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<sup>er</sup> 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 la 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<sup>ème</sup> 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 Bébelles inc. 1983. « Choisir de s'arrêter : exposé sur la fermeture des Productions Bébelles 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. *Théâtrographie 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<sup>ème</sup> 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 biannuelle, 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](http://www.cead.qc.ca))
- Conseil des arts et des lettres du Québec ([www.calq.gouv.qc.ca](http://www.calq.gouv.qc.ca))
- Conseil des Art de Montréal ([www.artsmontreal.com](http://www.artsmontreal.com))
- Conseil des Arts du Canada ([www.conseilidesarts.ca](http://www.conseilidesarts.ca))

- La Culture et l'Éducation : Deux partenaires indissociables (protocole d'entente) ([www.mcc.gouv.qc.ca/culteduc](http://www.mcc.gouv.qc.ca/culteduc))
- La Maison Théâtre ([www.maisontheatre.qc.ca](http://www.maisontheatre.qc.ca))
- Les Gros Becs ([www.lesgrosbecs.qc.ca](http://www.lesgrosbecs.qc.ca))
- Le Théâtre de la Catapulte ([www.catapulte.ca](http://www.catapulte.ca))
- Parminou ([www.parminou.com](http://www.parminou.com))
- Rencontre théâtre ados ([www.rtados.qc.ca](http://www.rtados.qc.ca))
- Théâtre Denise Pelletier (ou Nouvelle Compagnie Théâtrale) ([www.denise-pelletier.qc.ca](http://www.denise-pelletier.qc.ca))
- Théâtre Le Clou ([www.leclou.qc.ca](http://www.leclou.qc.ca))
- Théâtre PàP ([www.theatrepap.com](http://www.theatrepap.com))
- Théâtres Unis Enfance Jeunesse ([www.gelogic.com/tuej](http://www.gelogic.com/tuej))
- Union des Artistes ([www.uniondesartistes.com](http://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.