

# Le pouvoir d'évocation du théâtre Gervais Gaudreault

Raymond Bertin

Number 116 (3), 2005

Mettre en scène aujourd'hui

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24823ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bertin, R. (2005). Le pouvoir d'évocation du théâtre : Gervais Gaudreault. *Jeu*, (116), 152–159.

RAYMOND BERTIN

## Gervais Gaudreault

# Le pouvoir d'évocation du théâtre

**G**ervais Gaudreault et Suzanne Lebeau, l'auteure dont il a porté à la scène la plupart des textes, forment un tandem de choc du théâtre jeunes publics depuis trente ans. Au fil d'une quinzaine de créations originales, les deux fondateurs et directeurs artistiques du Carrousel ont donné quelques repères marquants de l'histoire de ce théâtre, au Québec comme à l'étranger. Si nous concentrons ici notre regard sur le parcours du metteur en scène, l'auteure n'est jamais loin. D'autres auteurs ont croisé ce parcours, riche et vivant.

### Le lieu de la métaphore

« Le théâtre pour enfants n'est pas un genre théâtral », lance le metteur en scène, qui n'aborde pas ce public de façon réductrice. « J'ai appris à me faire confiance comme artiste en évitant les *a priori* comme "on ne peut pas faire ou dire ça comme ça, ils ne comprendront pas". Les enfants comprennent les métaphores, les symboles théâtraux, et peuvent lire un spectacle de façon très personnelle. Leur étonnante capacité de percevoir ne passe pas toujours par le rationnel, c'est plus de l'ordre du sensible, de l'instinct dans l'instant. Ce public, si tu ne le rejoins pas, n'est pas poli : tu le sais ! Ça ne veut pas dire qu'on ne doit pas prendre de risques, au contraire. »

Risque, audace, persistance à sortir des sentiers balisés, à imposer l'exigence : voilà la démarche de Gaudreault et Lebeau. L'apport du metteur en scène tenant dans sa vision nuancée, précise, portée par un travail scénographique englobant tous les éléments – décor, accessoires, costumes, lumière, son, interprétation... – mis au service de l'enjeu dramaturgique. Qui se révèle peu à peu au regard, aux sens, à l'intelligence du spectateur. « Le théâtre est le lieu de la métaphore, résume-t-il. Je ne cherche pas à reproduire le réel au premier degré. La métaphore permet le mensonge du théâtre. Lieu de l'évocation, elle rend le public plus actif. Comme si j'opposais pornographie et érotisme : la pornographie montre tout, dévoile tout ;

*Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* de Suzanne Lebeau, mis en scène par Gervais Gaudreault (le Carrousel, 1989).  
Sur la photo : Benoît Dagenais et Jean-Guy Viau. Photo : André P. Therrien.





*Gil*, adaptation du roman de Howard Buten, *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*, par Suzanne Lebeau, mise en scène par Gervais Gaudreault (le Carrousel, 1987). Sur la photo: Benoît Vermeulen et Francine Beaudry.  
Photo: André P. Therrien.

première pièce québécoise pour la petite enfance. « J'en retiens l'importance du symbolisme, dit-il. Voir des enfants de deux à trois ans capables de percevoir inconsciemment des symboles, très simples, fondamentaux, faisant appel à leur espace quotidien, c'était incroyable! Le travail avec les tout-petits, c'est comme apprivoiser les enfants au théâtre. Ils pénètrent souvent pour la première fois dans un lieu théâtral, à la fois excités et terrorisés. Comme quand on nous raconte l'histoire du Chaperon rouge et qu'on a peur en même temps qu'on est excité par le loup. En entrant dans le lieu théâtral, on entre dans le lieu de l'inconscient. *Une lune...*, c'était de la musique de chambre: un travail dans l'intimité, dans l'intime de l'acteur, jouant surtout avec les *mezzoforte* et les *piano*. »

La création de *Gil*<sup>2</sup> (1987), adaptation du roman *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten, marque une étape importante. Poursuivant son exploration de l'intimité dans un espace plus développé, le metteur en scène pousse sa recherche sur la lumière et le son: « La lumière comme élément de mise en scène, qui ne sert pas, surtout pas, à éclairer les acteurs, mais à éclairer l'enjeu, précise-t-il. Ce travail, que j'ai fait avec Sylvie Galarneau, a été très important. Comme celui avec Diane Lebœuf, qui m'a fait comprendre la force d'évocation du son, qui peut presque devenir un personnage. Déjà, en 1987, on parlait de "spatialisation": l'origine et la place du son dans l'espace scénographique raconte quelque chose et participe à la structure de la mise en scène. »

### Les points de vue et la projection intérieure

« Ce spectacle bouleversait beaucoup plus les adultes que les enfants, note-t-il. J'ai appris par *Gil* la dichotomie des points de vue: les adultes étaient bouleversés par l'univers psychiatrique, alors que ce qui préoccupait les

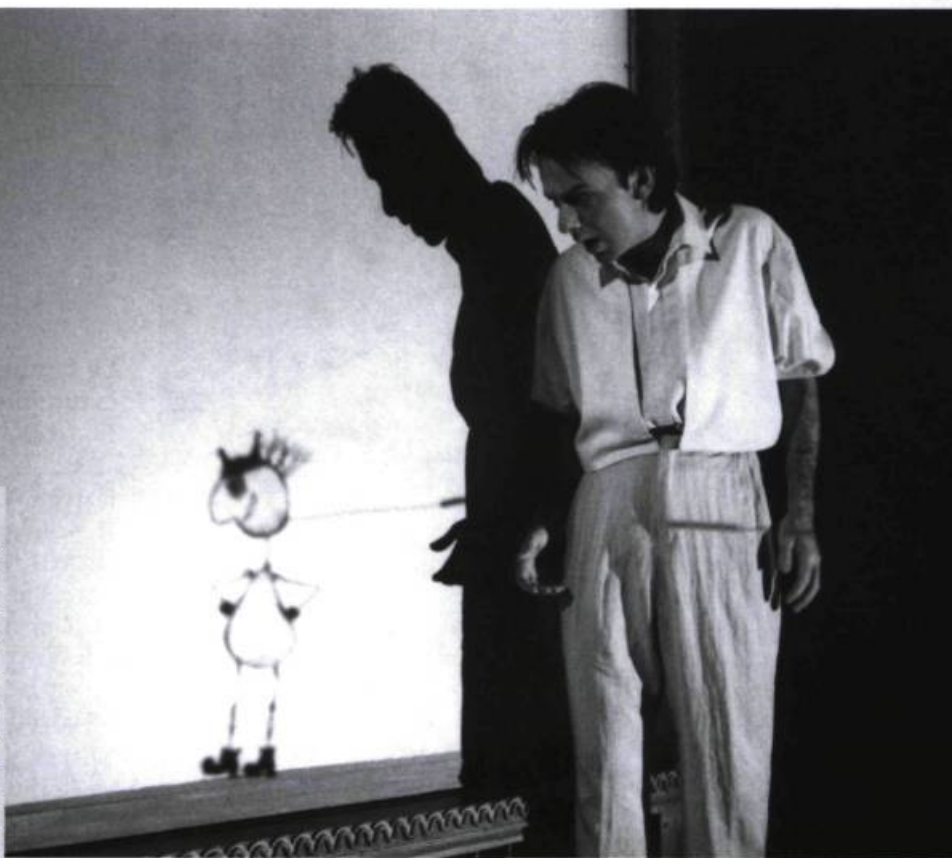
1. Sauf indication contraire, les titres renvoient à des pièces de Suzanne Lebeau.

2. *Gil* fut nommé meilleure production jeunes publics 1987-1988 par l'Association québécoise des critiques de théâtre.



### L'instinct et la technique

Gervais Gaudreault, qui a aussi un fils dans la vie, dit de Benoît Vermeulen qu'il est son fils au théâtre : celui-ci a joué à trois reprises sous la direction du metteur en scène, dans *Gil*, *Contes d'enfants réels* et *Petit Navire*. « Gervais a réussi à cristalliser tout ce que j'avais appris à l'école, dit-il. J'avais de la difficulté à intégrer technique et jeu. Avec sa minutie, son travail axé sur la voix, la technique vocale, la respiration, travail auquel j'étais rébarbatif au début, j'ai compris comment on pouvait atteindre une vérité théâtrale et même quelque chose de beaucoup plus grand, théâtralement, que le naturalisme. Qu'il faille un travail aussi technique pour se brancher sur la vérité, être instinctif et technique à la fois, ça été une révélation ! Et ça m'a servi dans tout ce que j'ai fait par la suite. »



enfants était de savoir si Gil allait s'en sortir. L'enfant qui regarde un spectacle y entre à partir de son expérience ; l'adulte l'appréhende en interprétant le point de vue qu'à son avis devrait avoir l'enfant... »

Gaudreault se remémore une scène, qu'il voulait couper, où deux médecins s'engueulaient : « Or, cette scène était capitale pour les enfants, qui comprenaient que Gil avait un allié : donc il y avait de l'espoir. Ils ont besoin de sentir l'espoir,

de ne pas se retrouver devant le vide ou la désespérance. Les adultes, devant cette scène, étaient mal à l'aise parce que deux adultes, devant les enfants, n'avaient pas le même point de vue... C'était très subversif. »

Benoît Vermeulen incarnait Gil. « Cette rencontre fut un moment fort : Benoît était un très jeune acteur d'une vulnérabilité remarquable, qui jouait l'émotion sans filet. Je lui ai montré la technique de la projection intérieure, il avait l'intelligence pour comprendre et l'humilité de faire le travail pour l'appliquer. » Projection intérieure ?

*Contes d'enfants réels*  
de Suzanne Lebeau, mis  
en scène par Gervais  
Gaudreault (le Carrousel,  
1993). Sur la photo : Benoît  
Vermeulen. Photo :  
André P. Therrien.

« Je définis mon travail de metteur en scène comme un travail sur l'espace ; pour moi il s'agit de retraduire une structure dramatique dans des volumes. Et l'acteur est un volume dans un volume. L'acteur ne peut pas habiter un espace extérieur s'il n'habite pas son espace intérieur. Il peut voyager à l'intérieur de lui en déplaçant les points focaux, donc déplacer son regard à l'intérieur de lui de la même manière qu'il se déplace dans l'espace pour raconter. »

### **Le pouvoir de l'acteur, le silence et le rythme**

Puis, deux spectacles se répondant dans la thématique mais s'opposant dans la forme, *Comment vivre avec les hommes quand on est un géant* (1989) et *Conte du jour et de la nuit*<sup>3</sup> (1991), sont créés : « Pour *Comment vivre...*, j'ai travaillé sur une scénographie plus ample, à l'horizontale, *Conte du jour...* étant plus intimiste, dans une forme à la verticale. Je travaillais pour la première fois avec le comédien Jean-Guy Viau. Jouer, c'est reproduire un moment trouvé et il arrivait toujours à le reproduire dans l'instant présent, il n'était jamais dans une mécanique. Le théâtre destiné aux jeunes nous oblige à être à l'écoute, et j'essaie d'amener ça au théâtre pour adultes, qui m'apparaît souvent très bavard sur le plan dramaturgique, complaisant dans le jeu, et qui mériterait d'être resserré. »

Le silence parle aussi : « Ne pas avoir peur du silence. Même devant l'enfant, tu n'es pas obligé, par une agitation dans le mouvement, de remplir le vide. Le rythme vient de l'alternance des rythmes ; pour qu'il y ait musique, il faut le silence. L'acteur a ce pouvoir de faire entendre et comprendre. Jean-Guy Viau m'a sensibilisé au rythme, à la qualité du découpage du texte. Tenir l'enjeu. Être dans la pensée tenue, ne pas jouer le mot à mot. »

Une incartade hors du Carrousel lui fait mesurer la valeur du temps dans la création. *Baby Blues* de Carole Fréchette, qu'il crée au Théâtre d'Aujourd'hui (1991), sera un travail minimaliste avec cinq comédiennes de générations différentes. « Comme on jouait en janvier, se souvient-il, j'ai eu beaucoup de temps en salle. J'aime travailler ainsi : il n'y a pas qu'un modèle de production dominant, il y en a d'autres, souvent plus efficaces. C'est peut-être une différence dans les conditions de travail de metteur en scène avec le jeune public : souvent, on prend, on a plus de temps. On fait des représentations expérimentales ; on n'est pas dans un rapport primaire de production pour la production. »

### **Plaisir de la langue et contrôle du point focal**

Autre spectacle phare, *Contes d'enfants réels*<sup>4</sup> (1993) fut un accident, car Suzanne Lebeau souhaitait fuir la contrainte du théâtre en écrivant ces contes... « Il y avait une écriture si rythmée que j'y ai vu tout de suite matière à théâtre, raconte Gervais Gaudreault. C'était le plaisir de la langue, le ludisme dans la forme, le battement entre les allitérations, le sens de l'accumulation, la délinquance de l'écriture, comme si la langue devenait festive. Je retrouvais Benoît Vermeulen ; il avait mûri. Lui et

3. *Conte du jour et de la nuit* a remporté le Grand Prix de théâtre du *Journal de Montréal* en 1991.

4. *Contes d'enfants réels* fut la meilleure production jeunes publics 1992-1993 (AQCT et Académie québécoise du théâtre).

Linda Laplante m'ont sensibilisé à l'importance de raconter ces contes, de briser le quatrième mur, de les "respirer" avec le public. » Vermeulen joue toujours ce spectacle, avec Sophie Vajda, en trois langues...

Dans *Salvador*<sup>5</sup> (1994), autre succès international, le metteur en scène intègre des projections qui multiplient les lieux, créent un mouvement dans le temps et l'espace. « L'espace doit évoluer, comme un texte : le texte ne nous livre pas tout au départ ; une scénographie ne doit pas tout nous livrer. Elle doit bouger, comme une pulsation, avec le rythme du texte. J'ai créé beaucoup de scénographies en mouvement, soit par les images, soit par le décor qui bouge et me permet de changer les points de vue. »

Le créateur dit avoir été inspiré par le travail d'un Svoboda, « notre précurseur à tous », et d'un Strehler, dont il a admiré la maîtrise de la scène et le contrôle du point focal : « Par le travail de lumière, il dirigeait parfaitement notre regard. Je suis sensible à cette concentration du regard. Ailleurs, une comédienne créait un mouvement d'écoute, comme un *close-up*, avec sa voix. Le théâtre est fait pour être vu et pour être entendu. »

### Droits de l'enfant et théorie des fractals

La création de *Petit Navire*<sup>6</sup> (1996) de Normand Chaurette<sup>7</sup>, où l'on parle de la mort de la mère et du mensonge, lui confirme l'importance des points de vue : « Les adultes étaient bouleversés par la mort de la mère et par la responsabilité d'aborder la mort devant un public de jeunes. Les enfants étaient interpellés par le fait de voir sur une scène deux adultes qui mentent à deux enfants et d'être, comme spectateurs enfants, témoins de ça. J'ai été assez violemment apostrophé par des enfants révoltés qui disaient : "Vous savez, Monsieur, nous, quand on sera grands, on ne mentira pas à nos enfants." Je leur demandais : "Pourquoi ?" Et ils me répondaient : "Parce que, comme enfant, on a le droit de savoir." »

Avec *L'Ogrelet*<sup>8</sup> (1997), succès encore joué en quatre langues, un cycle scénographique au mouvement circulaire s'amorce, qui se poursuivra avec *Contes à rebours* (1997), des contes pour adultes, et *Petit Pierre* (2002). « J'avais rencontré un architecte qui étudiait le lien entre la théorie des fractals et les formes inconscientes qui sont dans l'univers, et ce lien qu'on peut lire dans l'architecture, explique Gervais Gaudreault. Il y a toujours l'idée du noyau qui se développe comme une spire : on le trouve dans les petites villes ; même en Afrique, les gens sont autour du feu, donc du noyau ; les villes médiévales emmurées se développaient en spires. On recherche le centre quand on voyage, pour se repérer. Comme l'acteur doit se centrer et trouver le centre du plateau. À partir du centre, on crée les espaces périphériques, les rapports de force ; là on entre dans l'architecture. »

5. *Salvador* reçut le prix Francophonie Jeunesse 1994 et le Prix littéraire Maine et Loire en 2002.

6. *Petit Navire* obtint le Grand Prix Tchicaya U Tam'Si du concours RFI Théâtre 1996.

7. Premier auteur en résidence au Carrousel. Suivront Dominick Parenteau-Lebeuf et Geneviève Billette.

8. *L'Ogrelet* s'est vu décerner les Masques du texte original et de la conception d'éclairages 1999 (AQT) et le prix Teatralia 2000 (Madrid).



*L'Ogrelet* de Suzanne Lebeau, mis en scène par Gervais Gaudreault (le Carrousel, 1997). Sur la photo: François Trudel et Mireille Thibault. Photo: François-Xavier Gaudreault.

Cette forme lui permit de lier métaphore et mouvement : « Pour moi, la forêt, dans *l'Ogrelet*, c'est l'inconscient et celui-ci vient du noir. Avec Francine Martin, la scénographe, on est arrivé à projeter cette forêt et à la faire surgir du noir. Comme si l'histoire était au cœur de la forêt et que le mouvement du décor, en lien avec les projections – on a fait tout un travail de lumière avec Dominique Gagnon – venait absorber l'acteur, qui disparaissait dans le noir. »

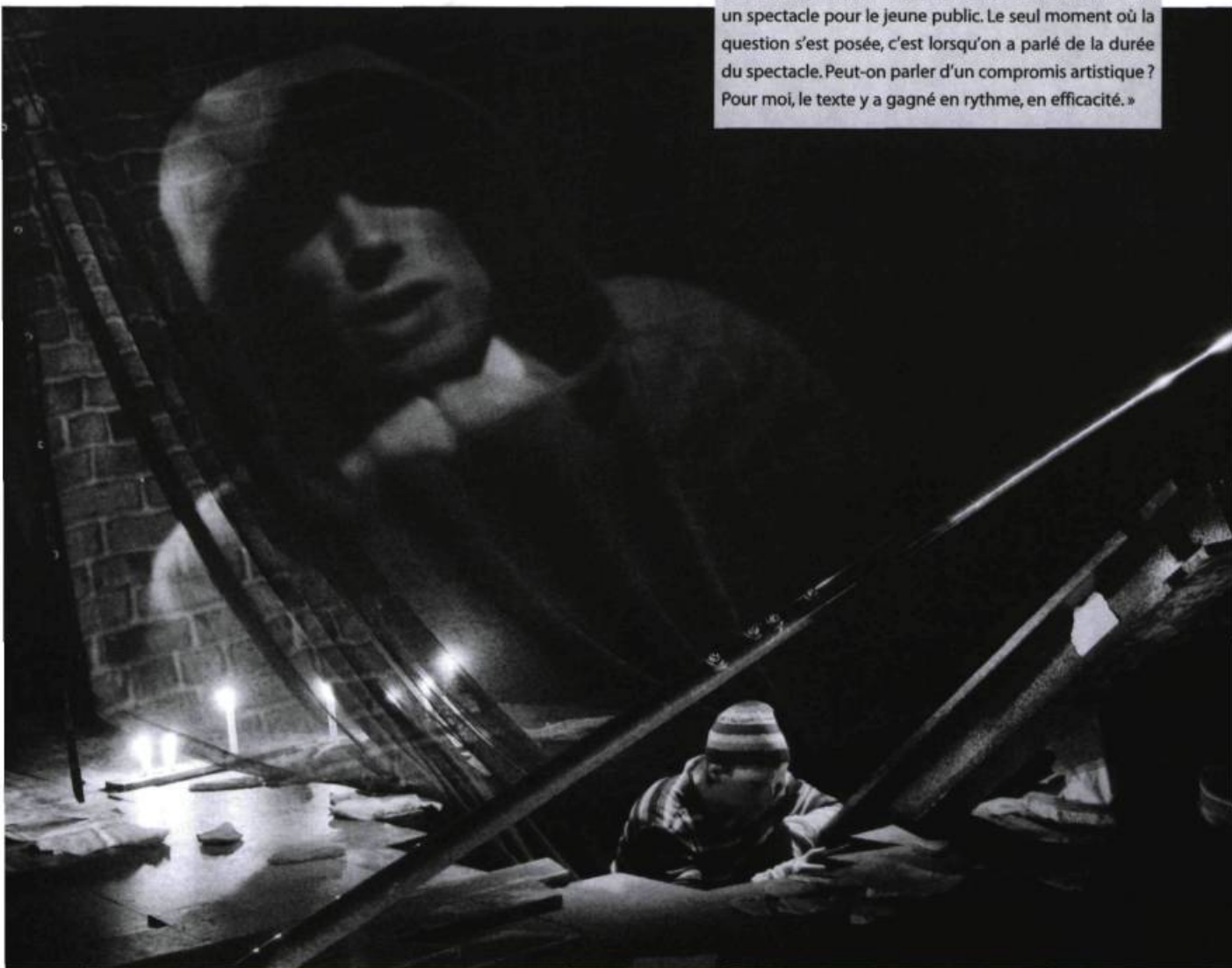
### **La liberté dans la précision**

Avec *l'Autoroute* (1999) de Dominick Parenteau-Lebeuf, il introduit notamment des masses de couleur qui donnent la sensation de l'espace : « Mon défi était d'arriver à ce que tous les éléments de la mise en scène fusionnent ou s'entrechoquent. Ça été un travail géométrique, épuré, basé sur la diagonale et un espace aux plans inclinés qui permet les rapports de force dominant-dominé. Comme les acteurs avaient à jouer une enfant et un adulte, j'ai pu travailler subtilement sur les rapports de force physiques, suggérer un écart d'âge inconscient en créant une opposition physique entre deux acteurs. »

La création de *Petit Pierre* fut complexe. Théâtre d'objets, récit de vie d'un personnage muet : « Comme on créait un spectacle à partir de quelqu'un qui a existé, on s'est demandé comment mentir pour faire vivre cette vérité. Nous avons fait un gros travail de découpage du texte. Les deux narratrices ont un costume noir, sauf le col gris qui met en relief les visages, donc la parole, et j'ai voilé le visage de Petit Pierre, ne mettant en présence que le corps de l'acteur dans l'action. On ne pouvait reproduire le vrai manège ; on a donc choisi de l'évoquer par des éléments, liés à des moments de la vie du héros. »

### Un travail de précision

Après un long processus d'écriture, en résidence au Carrousel, Geneviève Billette a vu sa première pièce pour le jeune public, *le Pays des genoux*, mise en scène par Gervais Gaudreault. « Le plus gros du travail de réécriture, je l'ai fait avec Gervais, explique-t-elle. Pour raffiner, questionner le texte, il est assez fou : il m'avait fait un tableau, comme une partition de piano mécanique, à savoir qui intervient quand ? à quel temps ? le nombre de pages, etc. Je n'avais jamais vu un travail d'une telle précision ! Jusqu'aux répétitions, où il y eut encore de petits ajustements, il n'a jamais été question que c'était un spectacle pour le jeune public. Le seul moment où la question s'est posée, c'est lorsqu'on a parlé de la durée du spectacle. Peut-on parler d'un compromis artistique ? Pour moi, le texte y a gagné en rythme, en efficacité. »





À l'automne 2004, Gervais Gaudreault met en scène *le Cid* de Corneille au Théâtre du Trident<sup>9</sup>. Expérience grisante pour celui qui enseigne depuis quinze ans et a dirigé ses étudiants de l'ÉNT dans deux collages de textes classiques. « C'est physique, jouer ce répertoire, lance-t-il. Tout le travail de l'acteur consiste à intégrer le texte dans son corps. La liberté de l'acteur naît de la précision. La liberté, ce n'est pas l'anarchie. Le cadrage que fait l'acteur dans la précision permet que, dans la liberté, il n'y ait pas de dérapage. Le réflexe des acteurs peut être de défaire cette forme pour la réinventer. Alors qu'on doit s'attacher à la bien faire pour être libre à l'intérieur de cette forme. Comme une partition musicale : la structure, les portées, les barres de mesure sont là. Ça ne donne pas le talent, mais on a besoin de ce cadrage pour entrer dans l'inconscient de l'œuvre. »

### La manière de dire

Avec la plus récente création du Carrousel, *le Pays des genoux*<sup>10</sup> de Geneviève Billette, on a pu apprécier une véritable prouesse scénographique, dans laquelle semblent converger toutes les expérimentations et réflexions du metteur en scène. Devant reproduire sur scène l'effondrement d'un théâtre, où deux enfants se découvrent dans la pénombre, avec pour défi de créer la lumière dans cette absence de lumière, le créateur et ses deux scénographes, Katherine Brochu et Stéphane Longpré, ont imaginé un décor en déséquilibre qui sera révélé petit à petit. Cadre de scène tordu, pans de rideaux décrochés, plateau encombré, le tout s'éclaire peu à peu au fur et à mesure que les personnages se dévoilent l'un à l'autre. La mise en scène, minutieuse, ne laisse rien au hasard. Les mots chuchotés, les bruits, la lueur des bougies, les apparitions d'un troisième protagoniste sur grand écran, tout concorde pour faire naître l'émotion à travers l'humour, aussi présent dans le texte. La réaction du public des jeunes, captivé d'un bout à l'autre de la représentation, ne ment pas : interpellé, déstabilisé, ému, il y trouve le plaisir de l'écoute active.

*Le Pays des genoux* de Geneviève Billette, mis en scène par Gervais Gaudreault (le Carrousel, 2005).  
Sur la photo : Francis Ducharme et Danny Gagné (en projection).  
Photo : François-Xavier Gaudreault.

Comment conclure alors qu'il y a tant à dire sur le travail du metteur en scène, sans doute mésestimé pour avoir choisi de s'adresser au plus exigeant des publics ? Le pionnier Gervais Gaudreault croit que certains spectacles qu'il a créés, comme *Gil*, ne passeraient pas aussi bien aujourd'hui, à cause du retour de la rectitude politique. Il observe une évolution de la forme vers l'abstrait, qui passe mieux qu'une écriture en coup-de-poing. « Avec Suzanne (Lebeau), on ne se censure pas, on cherche une manière de dire. Il y aura toujours le filtre du parent, de l'enseignant, du programmeur, qui imposent leur vision de l'enfance : de là vient la plus grande difficulté pour rejoindre l'enfant », conclut-il. **j**

9. *Le Cid* fut aussi présenté au Centre national des Arts, à Ottawa, en 2005.

10. *Le Pays des genoux* fut récipiendaire de la Prime à la création 2001 du Fonds Gratien Gélinas et du prix Paul Gilson 2004.