

Le regard de l'enfance Entretien avec Serge Marois

Christiane Gerson

Numéro 66, 1993

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/29523ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gerson, C. (1993). Le regard de l'enfance : entretien avec Serge Marois. *Jeu*, (66), 68–75.

L'Arrière-Scène

Christiane Gerson*

Le regard de l'enfance

Entretien avec Serge Marois

Serge Marois, vous êtes directeur artistique depuis quinze ans d'une compagnie principalement vouée au théâtre pour jeunes publics : l'Arrière-Scène. Vous avez créé cette compagnie en 1976, et vous aviez fondé précédemment l'Arabesque (1967-1973). Vous avez occupé plusieurs fonctions au sein de ces deux compagnies, dont celles de metteur en scène, d'auteur, de comédien...

Serge Marois — J'ai très peu joué en fait, sauf dans les débuts, où la compagnie était véritablement une troupe, où tout le monde était un peu responsable de tout. Je ne suis pas bon acteur; d'autres ont une formation d'acteur et un réel talent, je leur ai vite cédé la place. Je suis de toute manière beaucoup plus intéressé par la mise en scène et l'écriture.

Repartons du début, alors. Quel a été votre cheminement, depuis l'Arabesque, et même avant? Comment en êtes-vous venu au théâtre?

S. M. — C'est beaucoup une question de hasard. Une aventure de collègue, comme bien des gens de ma génération. Il y avait eu, cette année-là, un concours d'écriture dramatique. Je m'étais lancé. J'avais monté une pièce, *Projection*, et j'avais gagné. J'ai poursuivi pendant l'été avec le petit groupe de cette production et on a fait des demandes à la ville de Longueuil pour s'occuper de la Roulotte.

On a présenté une production au Festival de théâtre étudiant de Mégantic, on a encore gagné, et c'est ce qui a décidé de mon avenir : c'était ma dernière année de cours classique. J'ai eu une bourse pour aller suivre un stage de formation à Paris. Éprouvant, je l'avoue, pour un petit jeune de 17 ans qui n'était jamais sorti de chez lui et qui ne faisait du théâtre que depuis deux ans! J'aurais voulu en fait aller en Tchécoslovaquie, où on travaillait beaucoup avec la marionnette et les écrans. Déjà, je faisais un théâtre d'images, très poétique. Mais la crise sévissait, les Russes avaient envahi le pays... bref, je n'ai pas pu y aller. Alors, j'ai fait des stages dans certaines écoles de théâtre, à Strasbourg, notamment, mais je me suis bien emmerdé, parce que le théâtre traditionnel ne m'intéressait pas.

Toute mon adolescence, j'étais davantage attiré par la peinture. Je dessinais beaucoup.

*Mise en forme de l'entretien:
Lorraine Camerlain

Déjà, quand
j'ai commencé
à faire du théâtre,
je le concevais
comme une série
de mouvements,
et j'écrivais peu
de texte.

Est-ce ce qui explique l'importance du visuel dans vos spectacles?

S. M. — Je travaille étroitement avec le peintre Paul Livernois, et ce n'est pas moi qui dessine la scénographie des spectacles. Mais je décris énormément l'espace. Je sais ce que je veux comme atmosphère, je vois l'espace scénographique. Cet espace fait partie de mon écriture.

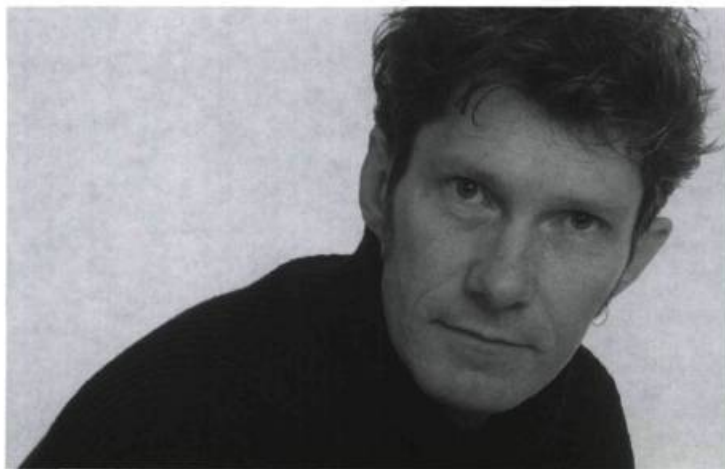
Déjà, quand j'ai commencé à faire du théâtre, je le concevais comme une série de mouvements, et j'écrivais peu de texte. Un texte poétique, d'ailleurs. Mon premier spectacle en était un d'environnement visuel, avec de la musique. Le théâtre à texte, trop bavard, m'énervait. L'image théâtrale était importante pour moi. Elle l'est d'ailleurs toujours. Comme le mouvement.

J'aurais pu me diriger plutôt vers la danse à un certain moment. Béjart était mon idole! C'était fascinant, à l'époque, de voir un tel éclatement de la danse classique. Le langage gestuel au théâtre, on voulait l'inventer! Par l'expression corporelle, l'improvisation...

Par votre façon d'aborder la création, cherchez-vous à réinventer tout simplement les choses ou à provoquer, à choquer?

S. M. — C'était pour réinventer. Je voulais créer quelque chose qui puisse nous appartenir, je ne sentais pas le besoin de choquer. Nous avons reçu une éducation classique et «francisante», et la culture québécoise n'était pas riche... On avait à la fabriquer, et le défi de rompre avec la tradition dans laquelle nous avons été élevés nous alimentait.

Serge Marois.



Jeune, quand j'allais à l'Orphéum, j'allais y voir un théâtre très «classique»... Les spectacles plus marginaux étaient à l'Égrégoire et chez les Saltimbanques. Ces compagnies montaient des classiques et des auteurs contemporains comme Beckett et Ionesco, mais pas de Québécois.

En fait, l'Arabesque a produit des spectacles au moment où la création québécoise commençait.

S. M. — Oui, mais la compagnie proposait des spectacles esthétiques, alors que le contexte global de production était très axé sur le social et le politique. Je me souviens

que Jean-Claude Germain a qualifié nos spectacles de «pâtisseries» au Festival de l'ACTA de Vaudreuil. On nous considérait comme inutiles, tout à fait inutiles. À l'époque des Enfants de Chénier, il fallait prendre la parole politiquement. Notre parole était poétique.

Vous n'avez jamais abandonné, d'ailleurs, le double créneau du poétique et de l'esthétique.

S. M. — Non. Et la marginalité non plus. Quand, après un arrêt de trois ans, j'ai recommencé avec l'Arrière-Scène, c'était l'époque du théâtre didactique, et le théâtre pour enfants se situait dans une veine très «réaliste». Je n'ai jamais fait de spectacle didactique. J'étais donc une fois encore à contre-courant. En marge, par rapport aux autres du milieu du théâtre pour enfants, issus pour la majorité de l'UQAM, et parce que je ne faisais partie d'aucun courant précis.

Actuellement, le théâtre pour enfants s'est rapproché de ce que je fais. Le milieu a admis l'importance de la scénographie, du visuel, les créateurs explorent le côté poétique des choses, la transposition théâtrale. Ils sont arrivés à ça il y a cinq ou six ans, après bon nombre de «revirements»... On gueulait contre les contes au départ, on y revient. On a voulu rejoindre les jeunes dans les écoles — c'était une des façons d'ouvrir la porte —, mais on en subit aujourd'hui les contrecoups. Ça a été une bonne chose de s'associer à l'éducation, mais on le paye cher. Le milieu du théâtre jeunes publics a du mal à se détacher du milieu scolaire. Les écoles, elles, n'ont pas suivi. Elles sont encore à attendre les trucs qui vont servir le thème de l'année. On a habitué les enseignants à ça pendant quinze ans, et là, on décide de rompre avec les habitudes. Ça va prendre un certain temps...

C'est avec la fondation de l'Arrière-Scène que vous avez privilégié le théâtre jeunes publics par rapport aux créations pour adultes?

S. M. — Oui. C'est lié d'une part au fait que j'avais eu un enfant, d'autre part à notre volonté de vivre de ce métier. Le mouvement du théâtre jeunes publics était lancé, et les subventions venaient de démarrer. La compagnie a donc pu être subventionnée, mais les années d'existence de l'Arabesque n'ont jamais été reconnues. À cause de ça, l'Arrière-Scène est donc en retard sur ce plan par rapport à

Les Boîtes. Photo : Jean-Guy Thibodeau.



Quand on va voir
une exposition,
on n'est pas pris
par la main.
Comme spectateur
de la danse
non plus.
D'un ensemble
de choses se dégage
une sensation.

d'autres compagnies comme les Deux Mondes et le Carrousel, par exemple. On est reparti à zéro, comme une nouvelle compagnie. Et on s'est donné comme orientation principale le théâtre pour enfants, même si j'ai fait des apartés dans le champ du théâtre pour adultes, à l'occasion.

Ces «apartés», c'était...

S. M. — J'avais des nostalgies de pousser plus loin ma démarche créatrice sur le plan formel. Avec les années, les choses ont changé. Ma démarche pour adultes et le travail que j'ai fait pour les enfants se sont rejoints. À partir des *Boîtes*, en 1984, et même de *Cœur de verre*, l'année précédente, qui sont parmi les premiers spectacles «pour tous», jeunes et adultes.

En fait, le théâtre pour enfants m'a permis d'explorer diverses zones, de travailler à plusieurs niveaux de lecture.

À force de me confronter, moi, adulte créateur, avec le jeune public, j'ai ressenti le besoin d'être de ces spectacles, dans ces spectacles, et j'ai dû travailler à différents niveaux.

Face à ces spectacles, certains spectateurs sont complètement déroutés, d'autres préfèrent ne pas «embarquer» — ils en sont incapables parce que le spectacle leur paraît trop exigeant; c'est un commentaire fréquent.

Il faut être disponible. Ce que je fais, je l'ai dit, est plus proche de la danse ou de la peinture que du théâtre traditionnel. Quand on va voir une exposition, on n'est pas pris par la main. Comme spectateur de la danse non plus. D'un ensemble de choses se dégage une sensation. Le théâtre est plus proche de la vraie vie. Les codes du théâtre sont plus réalistes, même si la réalité y est transposée. Dans les costumes du personnage, on peut reconnaître un style; leur langage est celui qu'on utilise quotidiennement. En danse, cinq minutes de mouvement provoqueront une sensation. On ne décodera pas chaque geste. Chaque geste n'est pas un mot. C'est un ensemble gestuel qui témoigne d'une émotion. Comme une strophe en poésie, un amalgame esthétique...

Vous travaillez donc dans un certain degré d'abstraction.

S. M. — Oui, autant visuellement que textuellement. Déjà, avant *les Boîtes*, j'avais créé *Cœur de verre*, la «tache noire de ma carrière», un *flop* sur lequel je ne veux pas insister outre mesure, mais qui a quand même été un coup d'envoi dans cette recherche et dans un théâtre qui se destinait à un large public.

Je voulais sortir un peu du théâtre «pour les jeunes» et viser davantage leur capacité d'imaginer, en leur proposant des spectacles «qu'ils pouvaient voir». Je crois d'ailleurs qu'à partir de 12 ou 13 ans, les adolescents ne veulent plus d'un théâtre «pour» eux. Et

je m'interroge quant à l'avenir du théâtre pour adolescents. Quand on s'adresse à ces jeunes, on est en compétition avec l'Espace GO, le Théâtre de Quat'Sous, le Théâtre d'Aujourd'hui... Les adolescents ont accès à tout ça, et ce théâtre les intéresse plus que celui qui cherche à leur apprendre tout sur l'utilité des condoms quand on baise... Ce qu'il leur faut savoir de cet ordre, l'école se charge de le leur enseigner. Les jeunes ont hâte d'entrer dans la société, complètement. Ils veulent accéder au monde adulte le plus vite possible, et ça a toujours été le cas...

Vous avez présenté les Boîtes une vingtaine de fois, à des moments distancés.

S. M. — Oui, et après, il y a eu *Train de nuit*, en 1987, qu'on a présenté une quarantaine de fois. Ce spectacle-là est dans une certaine continuité avec *les Boîtes* quant à la recherche formelle, mais il a davantage été inspiré par un impératif d'ordre personnel. *Train de nuit*, c'est un jet. J'avais besoin d'écrire.

Pour *les Boîtes*, j'avais travaillé très étroitement avec Paul Livernois pendant toute une saison; moi sur le plan textuel, lui sur le plan formel, pictural.

Vous avez travaillé comme auteur et comme metteur en scène, jusqu'ici?

S. M. — Oui. Pour moi, cela correspond à deux aspects de ma personnalité : le besoin d'être seul et aussi le besoin de travailler avec les autres.

Peut-il vraiment y avoir rupture entre votre travail d'auteur et de metteur en scène? Au moment de le mettre en scène, pouvez-vous prendre votre texte comme celui d'un autre, faire fi de l'auteur?

S. M. — Non, je ne peux pas. C'est un ensemble et ça va de soi. Comme pour Gilles Maheu de Carbone 14, j' imagine. En création, tout se tient. Plusieurs personnes m'ont déjà dit que je devrais donner mes textes à un metteur en scène. Et il est évident que les comédiens peuvent trouver dur que le metteur en scène soit l'auteur. Mais, en fait, il n'y a pas un metteur en scène qui serait intéressé par un texte où la mise en scène est toute écrite. Mon écriture est une écriture scénique. Par exemple, dans *Train de nuit*, le propos part d'un monologue de dix pages; autour, ce sont des indications de musique, de décor, de situations qui participent autant que le texte à la transmission d'idées et d'émotions. Pour *Monsieur Léon*, sur quarante-cinq minutes, il y a vingt minutes de texte; le reste, c'est de l'écriture scénique... Tout est écrit. Ce n'est pas intéressant pour un metteur en scène, ça.

Mon écriture est trop liée à la production. Mon œuvre s'achève par la mise en scène.

La danse rejoint
de plus en plus
le théâtre :
les danseurs se sont
mis à parler,
et même
dans l'espace
de la danse,
le théâtre est
de plus en plus
présent.

«Je sais ce que je veux
comme atmosphère, je vois
l'espace scénographique.
Cet espace fait partie de
mon écriture.» *Train de nuit*
ou *le Premier Amour de Roy*
Rogers de Serge Marois.
Photo : Robert Lamoureux.



Certaines personnes m'encouragent à trouver un éditeur. Mais mes textes seront-ils «lisibles» aux yeux d'un éditeur, donc publiables? Cela reste à voir.

Il y a actuellement un retour du texte qu'on pourrait interpréter comme une saturation du théâtre d'images. Qu'en pensez-vous?

S. M. — Oui, on veut retourner à un certain contenu, et il y a une saturation de l'image qui tourne à rien. Mais ce serait dommage de faire abstraction de l'image comme langage au théâtre sous prétexte qu'il y a eu des recherches formelles vides. Il est tout à fait correct que certains privilégient le théâtre à texte. Mais on n'a pas à rejeter le théâtre où l'image parle davantage que le texte.

Les arts se rejoignent de toute manière. La danse rejoint de plus en plus le théâtre : les danseurs se sont mis à parler, et même dans l'espace de la danse, le théâtre est de plus en plus présent. Dans le dernier spectacle de la compagnie O'Vertigo, on se serait cru dans un décor de théâtre, habité par des personnages de théâtre. Chacun des arts faisant son petit bout de chemin, peut-être en arrivera-t-on à un art global.

Comment inscrivez-vous la recherche théâtrale dans le contexte actuel de «l'industrie culturelle»?

S. M. — Un tel contexte ne favorise pas la création et la recherche, au contraire. Il faut vendre, diffuser, faire des bilans. L'Arrière-Scène tient bon, et si on se tient debout, c'est parce que j'ai refusé de faire des compromis et qu'on nous reconnaît pour ça. La notion même d'industrie culturelle est piégée. Le milieu culturel s'est piégé lui-même en voulant faire la preuve que la culture avait un pouvoir économique. À force de rentabilité

et d'efficacité, c'est le droit à l'erreur qu'on a aboli. Et le rythme de production frénétique est épuisant pour les créateurs.

Comment vous situez-vous dans ce contexte?

S. M. — J'essaie de poursuivre. Cette année, je me consacre à l'écriture d'un spectacle... pour adultes. Enfin, c'est l'idée de départ, on verra bien. Ce sera peut-être un spectacle pour tous, dans la lignée des *Boîtes*, de *Train de nuit*...

Et sur quoi porte ce spectacle?

S. M. — C'est un spectacle de théâtre musical sur la perte de l'enfance. Mais je n'ai pas envie de faire du théâtre psychologique. J'ai découvert, en faisant du théâtre jeunes publics, la part d'enfance que j'avais en moi. Et je vis avec ça. Chacun a en lui cette part d'enfance, mais on a toujours de la difficulté, en tant qu'adulte, à se laisser aller à vivre cette part de soi-même. On a tous énormément besoin d'affection, de tendresse, d'être cajolé, mais on est incapable de le demander, comme l'enfant nous le demande. Mais le besoin reste, et c'est ce qui fait des adultes, incapables d'abandonner l'enfant qui est en eux, des être «tordus».

Je ne veux pas faire un spectacle didactique ni développer une thèse philosophique. J'ai tout simplement envie de confronter l'adulte à ses peurs et à ses malaises avec quelque chose qui vient d'une fragilité qu'on éteint, qu'on étouffe soi-même.

Les psychologues — que j'ai lus mais que j'ai cessé de lire — disent qu'il faut passer à l'âge adulte, que c'est un passage normal. J'ai envie de dire que non.

Il me semble que l'enfant est toujours là et qu'il faut s'en servir davantage comme adulte. J'ai l'impression qu'il faut garder certaines forces de l'enfance : la naïveté, l'imagination, l'expression spontanée de certains besoins fondamentaux.

Monsieur Léon.
Photo : Les Paparazzi.



On m'a souvent reproché ma naïveté. J'ai même vécu une certaine paranoïa de cette naïveté qui faisait de moi un «adulte fragile». Mais j'ai envie, aujourd'hui, de parler de ce que j'ai découvert en travaillant auprès des enfants. J'ai découvert l'enfant que j'avais en moi, et je trouve ça important.

Il ne s'agit pas de régler l'enfance pour passer à l'âge adulte. Il faut le retrouver au quotidien, cet enfant, qu'il fasse partie d'un mode de vie, d'une façon de voir le monde. Le courant féministe a dégagé une nouvelle vision du monde et c'est dans un sens similaire que je situe cette «connaissance» de l'enfant en nous. Si les femmes dirigeaient le monde, il serait mené d'une façon très différente de la manière actuelle. Elles ont essayé de faire voir qu'une société peut être dirigée sous un autre angle que celui de l'argent et du pouvoir. Et je pense qu'une vision du monde se dégage aussi du regard des enfants, celle qui fait prévaloir la sensibilité et l'imagination plutôt que le pouvoir, qui appartient à la vision des hommes.

Le courant
féministe a dégagé
une nouvelle vision
du monde et c'est
dans un sens
similaire que
je situe cette
«connaissance»
de l'enfant
en nous.