

L'inlassable quête de la rencontre

Raymond Bertin

Number 118 (1), 2006

Théâtre jeunes publics

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24593ac>

[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. (2006). L'inlassable quête de la rencontre. *Jeu*, (118), 89–98.

L'inlassable quête de la rencontre

Forum de la Maison Théâtre : Quels théâtres pour quels publics ?

En marge du Festival mondial des arts pour la jeunesse, la Maison Théâtre organisait, pendant deux jours, un forum de discussions sur la question des publics. « Quand la préoccupation du public intervient-elle ? Cette préoccupation interfère-t-elle avec l'acte créateur ? Inscrit-elle chez les uns et les autres une forme d'autocensure ? » questionnait d'entrée de jeu Pierre Rousseau, directeur artistique du Théâtre Denise-Pelletier, invité à animer le premier volet sur « la place des publics ». Devant la segmentation grandissante des jeunes publics par catégories d'âge – de l'émergent « théâtre pour bébés » aux spectacles pour divers groupes d'ados, en passant par les 3 à 6 ans, les 4 à 8 ans, les 8 ans et plus... –, doit-on craindre un glissement dan-

gereux qui amènerait les artistes à créer d'abord en fonction de tel ou tel public cible ? Et l'animateur de citer le brûlot signé jadis par Jean-Pierre Ronfard, « Contre le théâtre pour », paru dans *Jeu 12* (été 1979), où il se demandait notamment, compte tenu du fait que les enfants constituent le plus souvent un public captif, si les praticiens du « théâtre pour » ne faisaient pas tout simplement du « théâtre grâce à » ou, pire, du « théâtre sur le dos de »...

Volet 1 : la place des publics Connaître son public

On reconnaît aujourd'hui que la plupart des théâtres « pour adultes » visent et atteignent certains types de public selon leurs choix de programmation, leurs impératifs financiers, etc. Les créateurs œuvrant pour ces théâtres ont-ils pour autant une grande préoccupation du public qu'ils souhaitent le plus « grand » possible ? En théâtre pour l'enfance et la jeunesse, la question paraît incontournable, présente une urgence permanente, une source de débat perpétuelle. « Pourquoi ce constant effort de justification ? » demande Suzanne Lebeau, qui met en cause le manque de tradition : « Depuis quarante ans, le théâtre jeunes publics a inventé là où il n'y avait que du vide. Il a créé un répertoire, suscité le désir d'un théâtre et des habitudes de fréquentation, il a inventé et maintenu des réseaux de diffusion assez longtemps pour qu'ils deviennent nécessaires, il a connu quelques victoires, toujours provisoires, auprès des

Photo : Patricia Belzil.



médias, des gouvernements, de l'éducation. Malgré ces progrès réels, nous avons encore, toujours, un sentiment très fort de ghetto, aussi ai-je le besoin de légitimer ce que je fais. » Elle poursuit : « Le théâtre pour enfants est un art sous haute surveillance – la censure est omniprésente, qu'il s'agisse des contenus ou des manières de dire –, un art déconsidéré, qui attire très peu les gens de la profession, même comme public, et est pour beaucoup un loisir, inoffensif et insignifiant, comme nous le démontrent les moyens de pression des enseignants qui compromettent une saison théâtrale. »

La critique

Une rencontre sur la critique en théâtre jeunes publics, animée par Wolfgang Schneider, président d'ASSITEJ International (dont nous publions en ces pages un texte sur la critique en Allemagne), a permis de comparer réalités et attentes. L'Australien Tony Mack raconte que, autrefois comédien, il fut descendu par le critique d'un magazine dont il est aujourd'hui l'éditeur... Douce revanche : c'est lui, à présent, qui commande des articles aux critiques. Il distingue divers types de critiques : le guide du consommateur, qui dira « allez-y ou n'y allez pas, ça vous coûtera tant » ; l'expert en contrôle de la qualité, essentiel pour les artistes ; celui qui s'en tient aux commentaires sur les vedettes ; puis l'expert en démolition – « la critique méchante, on aime ça, il faut que le sang coule ! » –, à quoi il ajoute : « Si l'œuvre le mérite, il faut le faire ! » ; enfin le rapporteur de performance, qui agirait comme un correspondant à l'étranger. Ce qui différencie le théâtre jeunes publics, selon lui, c'est l'âge : « Il faut connaître les caractéristiques de cet âge ; sinon, allez-y avec un enfant. » Du critique, il veut savoir si les créateurs ont livré la marchandise, après avoir promis, par exemple, « une expérience magique » dans leur communiqué : qu'il examine les forces et faiblesses de la production, l'effet de l'œuvre sur le public, etc. Son article doit être juste et équitable pour l'artiste, dont le travail est parfois très loin de ses propres goûts. Pour sa part, Tülin Saglam a expliqué qu'en Turquie il n'y a pas beaucoup de critiques, encore moins pour enfants, car il y a peu de bonnes compagnies de théâtre jeunes publics : « Les gens ne s'intéressent donc ni à la critique ni au théâtre jeunes publics, ils ont trop vu de mauvais spectacles. Pour promouvoir ce théâtre et sa critique, commençons par avoir de bonnes pièces, lance-t-elle ; il faut encourager les jeunes à écrire et pousser les éditeurs à les publier. » Enseignant au département de théâtre d'une université turque, la seule à y enseigner le théâtre jeunes publics, elle dit faire beaucoup pour former de jeunes critiques. Michel Vaïs, rédacteur en chef de *Jeu* et secrétaire général de l'Association internationale des critiques de théâtre – qui offre notamment des stages aux jeunes critiques –, a relaté son parcours et la réalité de la critique au Québec : précarité du métier pour les pigistes, perçus comme des « touristes de la critique », offre abondante, festivals. Il a plaidé pour une forme de partenariat entre critiques et créateurs, émettant l'hypothèse que le théâtre jeunes publics soit plus ouvert à un tel dialogue. Éric Lacascade, directeur du Centre dramatique national de Normandie, dit souhaiter que chaque point de vue (critique) soit différent et argumenté, signé. Ce qui exige une certaine formation : « Que le critique soit un homme de théâtre, au même titre que les créateurs ; qu'il connaisse l'histoire du théâtre, les grands courants qui nous ont influencés ; qu'il adopte une grille de lecture des spectacles ; qu'il soit un relais, un regard qui va nous aider à comprendre une œuvre. » Par ailleurs, les espaces consacrés à la culture, donc à la critique, dans les grands médias se réduisant sans cesse, il mise sur le développement de revues spécialisées comme planche de salut. Quant à Catherine Simon, comédienne, metteuse en scène et programmatrice à Bruxelles, elle dit : « Journaliste est un métier ; voilà ce que j'attends d'un critique. Je souhaite que le théâtre jeunes publics soit considéré comme une discipline à part entière. J'aimerais qu'il se joue dans les mêmes lieux que le théâtre pour adultes, et que ce soit les mêmes critiques qui le couvrent. Bref, des critiques spécialisés en théâtre. J'attends une critique artistique de mon travail. »



Fabrice Melquiot, Suzanne Lebeau et Nino D'Introna, participants au premier volet du forum de la Maison Théâtre sur la place des publics. Photo : Maison Théâtre.

toujours des débats passionnés, et d'autant plus que chaque adulte a des idées précises, subjectives sur ce qui peut être dit aux enfants et ce qui ne le peut pas », poursuit celle qui a toujours inclus les enfants dans son processus de création.

L'auteur français Fabrice Melquiot affirme pour sa part ne pas écrire de « théâtre pour », disant plutôt écrire « depuis l'enfance, depuis ces traces de l'enfance en [lui] », précisant, à propos de ses pièces : « C'est une adresse de mon enfance à l'enfance, pas aux enfants : à l'enfance, celle d'un môme de trois ans ou celle de monsieur. De l'enfance pour l'enfance. » Il dit aussi : « Ce n'est pas le destinataire qui importe, puisqu'on est censé obéir à un désir intime, un partage de soi avec d'autres, une offrande de qui l'on est, à un moment précis, avec doutes et questions. C'est la source qui change, l'endroit d'où vient l'écriture, ce territoire où elle s'ancre. »

Mais pour le metteur en scène italien Nino D'Introna, cofondateur et responsable artistique de la Fondazione Teatro Ragazzi e Giovanni (ex-Teatro dell'Angolo de Turin), la spécificité du jeune public n'a plus à être démontrée : « Il y a un mystère dans cette époque de l'enfance et de l'adolescence que je cherche à creuser inutilement, tel l'alchimiste qui ne parvient pas à déchiffrer la façade de l'église Notre-Dame-de-Paris ou une œuvre de Picasso, qui affirmait : "J'ai employé toute ma vie à apprendre à dessiner comme un enfant." » Déplorant le fait que l'expression « jeunes publics » déclenche encore la litanie des justifications, il fait une profession de foi dans la rencontre de ce public : « J'ai appris pendant des milliers d'heures de travail théâtral dans les classes d'enfants, avec les enseignants, à maintenir leur attention, leur intérêt, avec ces interrogations constantes : que proposer, comment le proposer ? », affirmant : « Aussi crois-je en la présence d'un certain côté ludique, enfantine, dans mon théâtre pour adultes et en même temps un fort regard d'adulte dans mes projets pour le jeune public. Le regard d'un adulte qui, comme le conseillait Saint-Exupéry, n'a jamais oublié qu'il a été un enfant. »

Les âges de l'enfance

Le directeur artistique du Théâtre du Trident et metteur en scène Gill Champagne, qui se dit « né des arts visuels », plaide pour le théâtre comme art d'évocation, qu'il

soit pour adultes ou pour enfants : « Le spectateur n'a pas à rester passif pendant la représentation, il participe, il travaille en même temps que le comédien sur scène. » « Ce qui compte, c'est la qualité de la rencontre », insiste Martine Beaulne, metteuse en scène œuvrant également pour tous les publics, qui croit que la segmentation du public en catégories d'âge « préoccupe beaucoup plus les producteurs, directeurs artistiques, programmeurs, commanditaires, fonctionnaires de la culture et de l'éducation, enseignants et psychopédagogues [...] que l'artiste lui-même. » Elle s'interroge sur ce qui a pu amener cette division du public de plus en plus précise. Qui l'a demandée ?

« Personne ne l'a demandée : cette segmentation s'est imposée comme un fait, explique Suzanne Lebeau. [Un enfant], durant les douze années que l'on appelle "enfance", changera d'intérêt, de perception et de compréhension. Il ne verra pas la vie de la même manière à 5 ans qu'à 8 ans ou à 12 ans. Il n'aura pas les mêmes intérêts, il n'aura pas les mêmes mots pour parler des mêmes choses. » Et de raconter qu'un spectacle comme *Gil*, adapté du roman *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten, créait dans le public des 9 à 12 ans « une émotion à couper au couteau ». Au CNA, où l'on jugea impossible de présenter un tel spectacle à des enfants, on décida de le faire pour les 13 à 15 ans. Ce fut un échec, car « les jeunes adolescents étaient incapables de saisir la naïveté de cette histoire d'amour entre deux enfants de 8 ans », estime l'auteure, avant de préciser : « Cette question d'âge vient très souvent après la création. On crée d'abord. C'est au cours d'une expérience où l'on rencontre le public que l'on se rend compte des âges qui vont être disponibles, attentifs, émus. »

Volet 2 : la valeur des publics

Des chiffres, des chiffres, des chiffres...

Le théâtre jeunes publics québécois, depuis les années 70, s'est développé, a acquis ses lettres de noblesse, s'est internationalisé, a consolidé ses réseaux de diffusion. Il persiste toutefois à revendiquer plus de financement pour améliorer ses conditions de pratique. Stéphane Leclerc, consultante en gestion d'organismes culturels, a rendu publique une étude commandée par TUEJ (Théâtres Unis Enfance Jeunesse) sur la valeur économique de notre théâtre jeunes publics, dont certains chiffres sont éloquent¹.



La Cité des loups de Louise Bombardier, mise en scène par Martine Beaulne et André Laliberté (Théâtre de l'Œil, 2005). Photo : Léon Gniwesch.

1. Les données recueillies proviennent de l'Observatoire de la culture et des communications du Québec et du Conseil des Arts du Canada.

Ainsi, au Québec, en 2002-2003, ce théâtre compte 18 compagnies sur un total de 68, soit 26 % des compagnies de théâtre, mais rejoint 41 % de tous les spectateurs. Ses revenus ne représentent pourtant que 15 % de ceux de l'ensemble des compagnies, et seulement 23 % des subventions versées au secteur du théâtre lui sont octroyées. Les mêmes données pour le Canada attribuent 17 % de la pratique théâtrale aux compagnies jeunes publics, qui donnent 21 % des représentations et rejoignent 23 % des spectateurs. Or, celles-ci ne reçoivent que 12 % des subventions publiques et ne génèrent que 6 % des revenus de l'ensemble du théâtre canadien. Ces disparités importantes sont accentuées par le fait que les coûts de production sont

Dégage, petit !, une adaptation rafraîchissante du *Vilain Petit Canard* d'Andersen par Agnès Limbos. Spectacle de la Compagnie Gare Centrale (Bruxelles), présenté à la Maison Théâtre à l'automne 2005. Photomontage : Mélanie Rutten.



Adapter la littérature au théâtre

Lors de cette rencontre au Congrès de l'ASSITEJ, des praticiens de divers pays témoignent d'expériences et de préoccupations liées à l'adaptation d'œuvres littéraires pour la scène jeunes publics. Jeremy Turner, metteur en scène et auteur anglais, rejette la tentation de refaire le livre sur scène : « La lecture est une expérience privée ; le chemin vers la scène doit se faire avec les moyens du théâtre : il faut couper, couper, couper, car on n'utilise qu'une partie de l'histoire complexe que constitue un roman, par exemple. À partir de ce choix, on crée une nouvelle structure. » Disant chercher les passages les plus flamboyants de l'œuvre, il souhaite provoquer la réaction des enfants, engager leur intérêt pour le théâtre. Originaire du Pays de Galles, il rappelle l'importance de la langue, où s'ancre l'identité culturelle des enfants. Pour Maria Falcone, d'Argentine, il ne s'agit pas seulement de couper, mais de saisir le sens de l'œuvre originale pour

arriver à en créer une autre, inspirée de celle-là. Ainsi devrions-nous parler de « récréation » plutôt que d'adaptation. Une intervenante américaine observe deux contraintes majeures dans ce travail : la tyrannie du temps, de la durée, car le spectacle doit être court, et celle du titre, car « pour vendre, il faut que ce soit reconnaissable ». Un praticien danois remarque que si des centaines d'adaptations des contes d'Andersen marquent, dans son pays, le bicentenaire de la naissance de l'écrivain, il s'agit souvent de reprises de l'histoire, non de vraies adaptations. Ses propos trouvent écho chez un créateur allemand qui déplore également l'aspect mercantile du titre « vendeur parce que connu » au pays des frères Grimm, objets d'innombrables adaptations. Ce dernier fait cependant valoir qu'en Allemagne certains auteurs de livres jeunesse adaptent eux-mêmes leurs histoires pour la scène. On peut adapter une œuvre à 50 %, à 70 % – comment protéger l'auteur, a-t-il à être protégé ? –, on peut l'adapter de différentes façons : à partir d'un personnage, de l'histoire, avec l'intention de faire ressortir une thématique, ou dans le but de vendre. S'il s'agit d'un auteur mort, d'une œuvre du domaine public, jusqu'où peut-on aller dans la transformation ? Qu'en est-il de la vérité historique ? L'ensemble de la littérature est-il adaptable ? Ce sont quelques-unes des questions débattues lors de cet échange international où brillaient par leur absence les praticiens québécois.

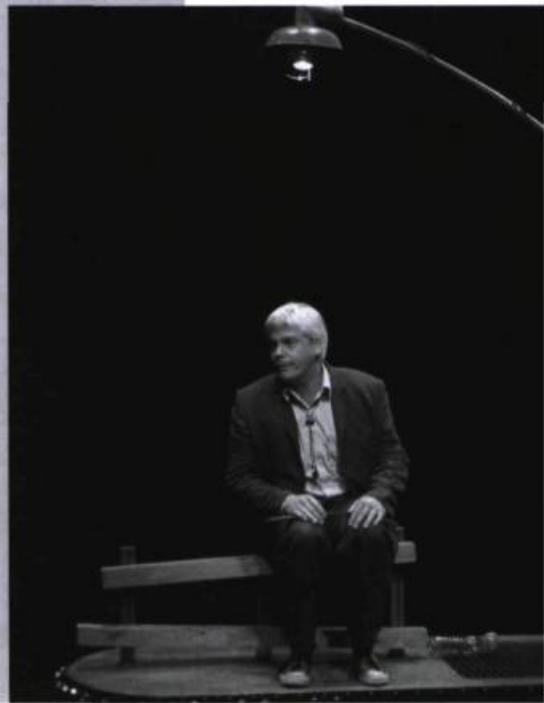
Il est vrai qu'on fait peu d'adaptations dans notre théâtre jeunes publics, où la création d'œuvres originales et la reprise, encore timide, d'un répertoire de grande valeur, prédominent. Ce qu'on ne saurait reprocher à quiconque.

Discussion au Théâtre d'Aujourd'hui : le théâtre tout public, c'est pour qui ?

En organisant une discussion autour de la notion de « tout public », la directrice artistique du Théâtre d'Aujourd'hui, Marie-Thérèse Fortin, souhaitait questionner cette nouvelle appellation fourre-tout, découlant du désir des artistes du théâtre jeunes publics de rejoindre aussi les adultes. L'idée, dit-elle, est venue à la création de *Léon le nul*¹ : pouvait-on l'annoncer comme un spectacle tout public ? Finalement, on opta pour « 9 ans et plus », mais comment faire en sorte que les adultes se sentent inclus dans ce « et plus » ? Enviant le théâtre jeunesse qui lui paraît très bien structuré, elle dit : « Nous cherchons à créer quelque chose qui serait intergénérationnel. » Elle raconte qu'à son arrivée au Théâtre du Trident, qu'elle a dirigé de 1997 à 2003, le public type de l'institution était « une femme de 55 ans ». Il a fallu faire preuve de créativité pour y attirer une clientèle plus jeune et plus diversifiée. « Qu'est-ce qui se cache sous la volonté de faire du théâtre tout public ? » demande-t-elle. Jacinthe Potvin, directrice de la compagnie Mathieu, François et les autres, répond tout de go : « Le souci d'être reçus, d'avoir un écho, de trouver une sensibilité à notre travail. On sait qu'il y a des conditions idéales de réception d'un spectacle, d'où l'importance des catégories d'âge. La question essentielle est celle de la rencontre avec le public, qu'on n'a pas souvent entendue au théâtre pour adultes. On a un travail à faire dans le milieu : comment se fait-il que, trente ans plus tard, les gens de théâtre considèrent encore qu'on fait du "sous-théâtre" ? » Rappelons la différence entre les représentations scolaires, où le public captif représente potentiellement 100 % de la population et constitue un public homogène, et les représentations familiales, où l'on rejoint des spectateurs ayant déjà un intérêt pour le théâtre. Une étudiante fait remarquer que « tout public avec des enfants et des adultes, ça marche ; mais des 4 ans et des 12 ans ensemble, ça ne marche pas ! » D'où l'importance de la segmentation. Un intervenant anglais note que, dans son pays, « on parle moins des âges que de la provenance des publics, de leur communauté culturelle, de leurs croyances religieuses » ; il donne l'exemple d'une pièce qui parlait d'un viol dans un temple sikh et qui provoqua beaucoup de réactions. La programmatrice belge Catherine Simon abonde dans le même sens : « De plus en plus, nous avons affaire à un public très compliqué : des enfants mais aussi des femmes des communautés culturelles maghrébines, des gens du troisième âge, des groupes communautaires. Je programme des spectacles pour adultes "à partir de 12 ans" l'après-midi et j'accueille des tas de gens qui ne viendraient pas le soir, des publics inattendus. Je remplace "représentation scolaire" par "représentation" tout court. Cela dit, il y a des spectacles qui ne sont pas tout public, ça ne voudrait rien dire : quand il y a de la nudité, par exemple, ou certaines œuvres de danse contemporaine. » Denis Lévesque, directeur de Tenon Mortaise, compagnie de danse et théâtre de recherche, note que, pour les gens du théâtre jeunes publics, le passage vers le tout public semble assez naturel : « Nous voudrions faire un spectacle tout public, dès 9 ans, en dehors du système des représentations scolaires, en salle, à 19 heures. Est-ce possible ? » Pour Jasmine Dubé, directrice du Théâtre Bouches Décousues, « souvent, l'occasion fait le larron » ; elle relate l'expérience de sa compagnie au New Victory Theatre, à New York, où l'on présente en soirée des spectacles jeunes publics. Mais elle ajoute : « Tout public tout court, ça n'existe pas. Il faut "à partir de," mais il n'y a pas d'âge maximum. » « Les adultes non accompagnés d'enfants sont bienvenus », conclut Jacinthe Potvin.

1. Texte de Francis Monty, coproduit par le Théâtre d'Aujourd'hui, le Théâtre de la Pire Espèce et le Théâtre Bouches Décousues, créé à l'occasion du Festival mondial des arts pour la jeunesse. Voir le compte rendu de Patricia Belzil dans ce numéro.

Léon le nul de Francis Monty, mis en scène par Gill Champagne. Coproduction du Théâtre Bouches Décousues, du Théâtre de la Pire Espèce et du Théâtre d'Aujourd'hui, présentée au Festival mondial des arts en septembre 2005. Sur la photo : Martin Dion. Photo : Yves Renaud.



Gil de Suzanne Lebeau,
mis en scène par Gervais
Gaudreault (le Carrousel,
1987). Sur la photo : Benoit
Vermeulen. Photo : André
P. Therrien.



sensiblement les mêmes, en moyenne 124 370 \$ pour un spectacle jeunes publics, qui sera joué 37 fois, et 143 000 \$ pour une production pour adultes, qui fera l'objet de 24 représentations. Au Québec, l'aide publique serait, toujours pour 2002-2003, de 17 \$ par spectateur en théâtre pour adultes, mais de 7 \$ seulement en théâtre jeunes publics. Enfin, par rapport aux années 1994-95, l'aide versée par les gouvernements à ce théâtre est passée de 25 % à 23 % de l'aide totale au théâtre.

Qui plus est, les cachets des spectacles en circulation au Québec n'ont pas bougé depuis plus de dix ans ! En moyenne 1 200 \$ (au plus 1 600 \$), alors qu'un spectacle pour adultes se vend entre 3 500 \$ et 7 000 \$, ce qui suffit à peine à couvrir les frais. C'est dire le manque à gagner des compagnies jeunes publics. Quant au prix des billets, les compagnies ne peuvent l'augmenter impunément sans mettre en péril l'accessibilité à leur théâtre. En moyenne, en 2004-2005, un billet d'écolier coûtait 7,37 \$ chez les diffuseurs spécialisés, alors qu'un billet étudiant au TNM coûtait 21 \$ et au Théâtre Denise-Pelletier, 16,50 \$. Ces prix représentent moins de la moitié de ceux demandés en théâtre pour adultes... Quant au soutien du secteur privé, pratiquement inexistant en jeunes publics, il n'atteint que 9 % de ce que réussit à récolter le théâtre pour adultes.

S'autorétrécir pour survivre...

Résultat : pour survivre, les compagnies du théâtre jeunes publics ont appris à faire plus avec moins, à équilibrer un budget sans marge de manœuvre, à réduire les

salaires de leurs équipes, à couper dans la promotion et la mise en marché, à se contenter d'installations déficientes, de locaux inadéquats. Les créations comptent rarement plus de deux ou trois comédiens (par opposition à huit en moyenne dans le théâtre pour adultes), qui acceptent de toucher des cachets moindres sous prétexte que la production sera jouée un plus grand nombre de fois. Ce réflexe si répandu dans le milieu, on l'a baptisé « autorégulation » ; Alain Grégoire, le directeur de la Maison Théâtre, parle pour sa part d'« autorétrécissement »...

Des praticiens européens ont rendu compte de la situation générale du théâtre jeunes publics dans leur pays respectif. Dennis Meyer, directeur artistique du Het Lab d'Utrecht, a rapporté qu'aux Pays-Bas, en plus du manque d'argent et du peu de couverture médiatique dont bénéficient les spectacles pour enfants, on observe un ample mouvement vers un théâtre commode, confortable, au détriment d'un théâtre miroir de la société qui pose des questions. Le directeur du festival Méli'môme de Reims, Joël Simon, a mis en lumière la valeur statistique du jeune public, ses poids économique, politique et idéologique, malgré le peu d'écho dans les médias français. Catherine Simon croit que le clivage entre théâtre pour adultes riche et théâtre pour enfants pauvre est trop facile ; la Belgique connaît une effervescence certaine, la multiplication de nouvelles compagnies et de petits lieux fonctionnant sans subventions, en théâtre pour adultes comme en jeunes publics, l'obligeant à relativiser les choses : « Nous avons fait un énorme progrès par rapport à la reconnaissance de notre travail, en tant que créateurs jeunes publics, mais il reste une difficulté par rapport à toute la création contemporaine. Or, que faisons-nous dans le théâtre jeunes publics ? De la création contemporaine. »

Louise Allaire, directrice du centre de diffusion les Gros Becs, de Québec, a ramené la question de la jauge et du rapport scène-salle, opposant la « rentabilité artistique », qui tient dans cette qualité de la relation, à la rentabilité économique. Les gouvernements devraient, selon elle, compenser les pertes subies par les diffuseurs qui choisissent de présenter du théâtre jeunes publics en sachant qu'ils seront déficitaires. Pierre Rousseau croit que le milieu doit se concerter pour faire augmenter le prix des billets, donc celui des spectacles, qui, rappelons-le, n'a pas changé depuis dix ans. Pierre MacDuff, directeur des Deux Mondes, déplore que, même pour une compagnie œuvrant en jeunes publics depuis trois décennies, il faille s'en tenir à de petites formes artistiques, à de petites équipes : « Ce qui constitue une norme ou une moyenne pour le secteur adultes – par exemple sept personnes en tournée – devient quelque chose d'extravagant pour le jeune public » ; il note : « Aucune compagnie n'a les moyens de garder vivant un véritable répertoire qui pourrait continuer d'être en demande pour les générations suivantes. »

Volet 3 : l'auteur, l'enfant et l'émotion

Censure, autocensure et questions sans réponse

En ouverture de la troisième rencontre, l'animateur et auteur Jean-Rock Gaudreault interroge le rôle de l'auteur, premier responsable du spectacle : « À propos de la frontière toujours mouvante entre ce qui est permis et ce qu'il est interdit de dire aux enfants, une question se pose : avons-nous le droit de bouleverser les enfants et de les laisser avec plus de questions que de réponses ? » À nouveau, la parole est à la pionnière

Suzanne Lebeau, qui, en relatant son parcours, lance quelques vérités bonnes à entendre : « *Gil* m'a appris que la compréhension des enfants est subtile, globale, profonde, qu'elle va beaucoup plus loin et plus profondément que tout ce que l'on peut imaginer, prévoir, définir » ; puis : « Le désespoir est encore une limite que je n'ose pas franchir et que je n'oserai probablement jamais franchir. Cette attitude n'est pas un compromis. Je suis incapable d'imaginer aujourd'hui sans demain, la nuit sans le jour, l'absence du soleil après la pluie » ; et encore : « Les contenus ne sont pas seuls à exciter l'œil du censeur. La manière de dire provoque tout autant. Le choix des mots, le rythme, les images, l'intensité, la densité, la poésie. L'évocation est suspecte, la suggestion dangereuse. » Elle s'insurge contre ces adultes – toujours ! – qui s'érigent en protecteurs de l'enfant : « L'information et le commerce qui rejoignent les enfants tout autant que les adultes jouissent d'une marge de manœuvre illimitée. Pourquoi notre regard est-il si pointilleux quand il s'agit de l'art ? »

Pierrette Pan, ministre de
l'Enfance et des Produits
dérivés de Jasmine Dubé,
mise en scène par Martin
Faucher (Théâtre Bouches
Décousues, 1994). Sur la
photo : Monique Joly et
Brigitte Paquette. Photo :
Camille McMillan.

Des mots qui trouvent écho chez Agnès Limbos, la créatrice belge de la compagnie Gare Centrale : « Je crois que tout est dans la forme, dans la manière de raconter son histoire. Il n'y a pas de sujet tabou pour moi. Il y a des envies de dire qui sont plus fortes et urgentes que la réflexion sur le bien-fondé ou la nécessité de tel ou tel propos. On ne peut pas anticiper l'impact d'un spectacle, il n'est pas mesurable. [...] Les



enfants ne sont pas dupes de l'univers des adultes. Entre eux, ils pensent, ils rient, ils pleurent et se questionnent tout en s'endormant le soir. Mais ne les laissons pas endormis. [...] Laissons les questions se poser avant que l'art ne devienne une machine productrice d'enfants aliénés et que ne continue la lente destruction de l'intelligence. »

Jasmine Dubé, auteure et directrice artistique du Théâtre Bouches Décousues, a raconté son cheminement dans l'écriture, ce « métier dangereux ». Des réactions intempestives provoquées par sa première pièce, qui traitait des sévices sexuels envers les enfants, au personnage de Pierrette Pan, « ministre de l'Enfance et des Produits dérivés » détestant les enfants, elle a vu s'élever les limites de la liberté de parole de l'auteur. Ayant eu l'audace d'aborder plusieurs sujets tabous, ce qui a pu restreindre la diffusion de certains des spectacles de sa compagnie, elle persiste et signe : « La mort restera toujours quelque chose de difficile à écrire. D'où le défi. Et j'aime en parler parce que c'est mystérieux pour tout le monde, enfants et adultes, et qu'on voit bien ainsi que les adultes n'ont pas réponse à tout. Je revendique le droit à l'erreur. Je revendique aussi le droit à l'imperfection pour moi-même et pour les adultes en général. Les enfants auront ainsi le droit, eux aussi, de ne pas être parfaits. » Deux limites, cependant, qu'elle ne souhaite pas franchir : « Ce n'est pas possible pour moi de présenter une situation sans une lueur d'espoir » et « je serais incapable de montrer des acteurs nus sur la scène. Moins par puritanisme que par respect du public. Les réactions seraient si fortes, il me semble, que je pourrais heurter les enfants qui vivent des réalités religieuses, familiales, culturelles diverses et qu'il n'y aurait plus rien à faire passer par les mots. »

La peur de l'émotion

Laissons le mot de la fin à Jean-Philippe Joubert, comédien, danseur, metteur en scène et auteur, cofondateur de la compagnie Nuages en pantalon, de Québec : « À mon avis, ce sont les adultes qui sont les plus démunis devant l'émotion de l'enfant. Bien plus que l'enfant lui-même. Ils voudraient bien protéger la pureté de l'enfance. Mais est-ce que cette pureté, c'est vraiment l'innocence et l'ignorance ? Est-ce que le protéger de l'émotion, c'est vraiment protéger sa pureté ? [...] J'aime croire que l'émotion, l'enfant l'aime. Comme l'adulte. Elle le dérange, lui fait découvrir des parties de lui-même qu'il ne connaît pas. Comme l'adulte. Elle l'amène à réfléchir dans l'immédiat et plus tard aussi. Comme l'adulte. Pour tout cela, ma responsabilité d'artiste est de parler du monde que je connais, avec honnêteté, simplicité et humilité. » **J**