

« Gil » — Du roman à la scène, de l'adulte à l'enfant
Entretien avec Suzanne Lebeau

Louise Vigeant and Lorraine Camerlain

Number 53, 1989

Le texte emprunté

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26733ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Vigeant, L. & Camerlain, L. (1989). « Gil » — Du roman à la scène, de l'adulte à l'enfant : entretien avec Suzanne Lebeau. *Jeu*, (53), 50–56.

«gil»: du roman à la scène, de l'adulte à l'enfant

entretien avec suzanne lebeau*

Le Carrousel a créé sur scène, il y a quelque temps, Gil, d'après le roman Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué. Comment l'idée d'adapter cette oeuvre de Howard Buten vous est-elle venue?

Suzanne Lebeau — C'est Gervais Gaudreault et Alain Grégoire qui ont trouvé ce roman, au titre très accrocheur. Ils l'ont lu et m'ont demandé de le lire. Nous étions tous d'accord, le roman nous semblait magnifique. Nous l'avons donc décortiqué, pour savoir au juste ce qui nous avait autant séduits, «accrochés». Pour savoir aussi à qui nous allions présenter une telle oeuvre si nous choissions de le faire. En fait, nous avons été séduits par une histoire «de la vraie vie» dont le point de vue était vraiment celui d'un enfant.

À partir du moment où vous avez décidé de monter cette oeuvre, quelles ont été les différentes étapes de votre travail? Était-ce la première fois que vous adaptiez quelque chose?

S. L. — Je n'avais jamais rien adapté. Il y a eu, au Québec, des adaptations dans le secteur du théâtre jeunes publics, mais il s'agissait plutôt d'adaptations d'albums d'enfants. La particularité de *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué*, c'est qu'il s'agit d'un roman pour adultes et non d'une oeuvre pour enfants. L'adapter comportait donc des difficultés. Le titre déjà était une difficulté... Nous avons parlé de l'oeuvre et nous l'avons analysée longuement, pendant presque six mois, avant que je m'attaque au travail d'adaptation comme tel.

*Auteure dramatique, Suzanne Lebeau est codirectrice du Carrousel qui, depuis 1975, a donné plus de 1 750 représentations partout dans le monde. Elle a créé huit textes dont *Une lune entre deux maisons*, *les Petits Pouvoirs*, pour le théâtre jeunes publics, et une adaptation, *Gil*, d'après *Quand j'avais cinq ans, je m'ai tué* de Howard Buten, qui a remporté le prix de la meilleure production jeunes publics décerné par l'Association québécoise des critiques de théâtre pour la saison 1987-1988.



Vous vous êtes d'abord penchés sur l'interprétation que vous faisiez des thèmes?

S. L. — Oui. Nous nous demandions ce qui intéressait chacun de nous dans ce texte et, surtout, comment nous voulions le traiter. Que voulions-nous faire ressortir et comment ce texte pouvait-il s'inscrire dans la démarche du Carrousel? Au fil des ans, dans une compagnie, on acquiert des certitudes, on a des préoccupations, on suit une méthode de travail, on développe un style... Nous voulions que le spectacle nous ressemble, tout en rendant justice à l'oeuvre de Buten. Ce qui nous a vraiment séduits, c'était le point de vue de l'enfant. À partir de là, il fallait nous demander comment nous allions le traiter. Il fallait que le travail d'adaptation puisse résoudre les nombreux problèmes que cela soulevait. Rien ne va de soi quand l'histoire est celle d'un enfant qui se retrouve dans une institution psychiatrique parce qu'il a fait l'amour à une petite fille de son âge, c'est-à-dire de huit ans. Même si c'est épouvantable à dire, le titre de l'oeuvre constituait une barrière pour rejoindre les enfants, dans la mesure où l'oeuvre doit d'abord être «considérée» par toute une batterie d'adultes qui décident, qui achètent, qui critiquent...

Après toutes ces discussions sur la thématique, vous vous êtes retirée pour «écrire l'adaptation». J'aimerais que vous nous expliquiez de façon précise ce que suppose ce travail en termes de repérage et de découpage du texte original.

S. L. — Je travaille d'abord beaucoup les structures. Quand j'ai découvert une structure qui me permettra de dire ce que je veux dire et d'organiser tous les éléments du propos, je peux travailler. Comme je pouvais aborder ce texte à la fois de l'intérieur et de l'extérieur, je me suis sentie motivée, investie. Pendant un mois et demi, j'ai lu et relu sans cesse le roman, pour tenter d'en organiser le propos de façon théâtrale. À mes yeux, un propos devient théâtral quand il s'organise dans le temps et dans l'espace et qu'il organise le temps et l'espace. C'est en relisant sans cesse le roman que j'ai fini par trouver mon fil conducteur. J'ai eu l'intuition d'utiliser la lumière et la couleur pour distinguer le temps présent du passé. Je voyais le temps que Gil passe dans l'institut voilé de blanc, et le passé en couleurs. Par la suite, le travail de mise en scène a précisé la lumière. Un éclairage venait d'en haut et cachait Gil dans une espèce de présent blanc et cru, alors que toute la lumière du passé venait d'en bas, comme si elle surgissait de son souvenir, montait de son inconscient. C'est là un deuxième niveau. J'ai réussi à organiser le présent et le passé de façon théâtrale en utilisant la

narration. Tout le roman est construit autour du récit de Gil, et il était essentiel, pour rester proche du roman, que l'on distingue son présent de ses souvenirs. La narration, dans le texte théâtral, a été soulignée par Gil qui parle d'égal à égal aux autres personnages dans le temps présent, celui de l'institution, alors qu'il «raconte» toujours quand il est «au passé». Dans le temps des souvenirs, Gil parle à la façon d'un récit, de manière indirecte, ajoutant des «a dit mon père», «a fait ma mère» qui lui donnent figure de narrateur par rapport aux autres personnages qui, eux, parlent normalement et sont les acteurs du récit. Bien sûr le code de l'éclairage a beaucoup soutenu ce partage entre le présent et le passé pour les spectateurs, mais la narration, même discrète par moments était un moyen très important pour moi de délimiter les choses.

«Toute la lumière du passé venait d'en bas, comme si elle surgissait de son souvenir, montait de son inconscient.» Photos : André P. Therrien.



Considérez-vous avoir fait un montage du roman de Buten ou avoir écrit ce texte comme vos autres textes?

S. L. — J'ai écrit un texte de théâtre. Ce n'est absolument pas un montage parce qu'il y a une véritable organisation dramatique. Jean-Pierre Carasso, après avoir traduit le roman, en avait fait une adaptation théâtrale et, dans son cas, il s'agit davantage d'un montage. Ce sont des petites parties du roman mises bout à bout. J'ai adapté dramatiquement le roman de M. Buten.

Comment peut-on réussir à éviter de réduire le roman à sa seule anecdote?

S. L. — Je ne le sais vraiment pas. Je ne pense pas qu'il y ait de recette. On peut sentir qu'on fait quelque chose qui se tient. Ce qui nous a permis de réussir, c'est peut-être d'avoir tellement aimé le roman que nous avons eu envie de le rendre accessible aux enfants, comme s'il leur appartenait en quelque sorte.

La difficulté d'adapter un roman ne vient-elle pas du fait qu'il y a, en dehors de l'histoire et des actions des personnages, tout l'aspect émotif, psychologique et même philosophique qui se dégage de l'oeuvre?

S. L. — Oui, et dans mille et un détails. Il faut trouver le moyen de transposer ça en dialogues, en images théâtrales, et ça ne va pas de soi. Je suis tout à fait conscient d'avoir perdu du roman de Buten des moments absolument magnifiques. Mais il fallait couper, renoncer. Le plus important est de rejoindre les enfants, de faire un spectacle qui leur parle; s'il est trop long, on les perd.

Il faut donc faire des choix douloureux?

S. L. — Oui, pour garder l'équilibre des scènes et des moments dramatiques, préserver la montée dramatique. Dans ce texte, je trouvais que le *suspense* était très important.

Le thème de «l'amour à huit ans» n'est pas commun, et cela a dû vous lancer certains défis...

S. L. — Ce n'était pas tant un défi d'adaptation que de mise en scène, qui concernait donc tous les membres de la compagnie. C'est aussi le cas de la façon de s'exprimer de Gil, qui semble très violente aux adultes alors qu'elle paraît normale aux enfants : les enfants s'expriment encore par la colère, et elle leur semble légitime. Pour les adultes qui ont appris ou veulent avoir appris à se contrôler, c'est mal élevé, il faut réprimer ces instincts-là. Une telle violence n'est donc pas facile à faire passer. Quant à la sexualité, c'est une chose normale pour les enfants, qui ne portent aucun jugement moral sur les événements du spectacle. Le troisième élément qui bouleversait les adultes, c'était l'institution psychiatrique. Ça ne peut pas faire autrement que de nous bouleverser. Comme les enfants, une fois de plus, n'ont pas de préjugé moral sur ce qu'est l'institution psychiatrique, ils perçoivent une injustice dans le fait que Gil est mis à l'écart.



Mais les enfants pouvaient tout de même penser : il est fou celui-là...

S. L. — Oui, c'est leur première réaction, mais au fur et à mesure que le spectacle se déroule, ils comprennent qu'il n'est pas fou.

Et ils se demandent ce qu'il a bien pu faire d'aussi grave...

S. L. — Oui, mais ils en saisissent déjà long. Ils sont très troublés, la plupart du temps, par l'attitude de Jessica, la petite fille. Pourquoi n'a-t-elle rien dit? Pourquoi n'a-t-elle pas réagi?... Nous voulions savoir s'il était possible de présenter aux enfants une tragédie comme une tragédie, c'est-à-dire sans que tous les problèmes soient résolus à la fin. Un spectacle à la fin duquel certaines questions des enfants restent sans réponses.

Quel est votre bilan de cette expérience?

S. L. — Au stade de la pré-expérimentation du spectacle — nous travaillons alors étroitement avec des adultes qui encadrent les enfants, pour connaître leurs réactions, justement —, notre bilan était que les enfants ont beaucoup moins de préjugés que les adultes par rapport à tout ce qui se passe dans *Gil*, parce qu'ils n'ont pas l'image préconçue du théâtre ou du théâtre jeunes publics qu'ont les adultes. Tout compte fait, il nous a semblé que c'était surtout les adultes qui avaient besoin d'être préparés à ce spectacle-là, pour toutes les raisons que j'énumérais plus tôt. Lorsque nous avons conçu le document d'accompagnement du spectacle, nous l'avons donc fait en fonction des adultes, pour qu'ils évitent, après la représentation, de donner des réponses aux enfants. Dans la «vraie vie», personne n'a la vérité, et il faut le faire comprendre aux enfants. Personne ne sait exactement «pourquoi Jessica n'a rien dit», «combien de temps Gil est resté», «pourquoi sa mère a permis qu'il s'en aille là avec son père», ni «pourquoi ils ne sont jamais allés le voir»... Ces questions, les enfants me les posaient dans les animations que j'ai faites tout de suite après le spectacle. Je leur renvoyais toujours les questions, et ils étaient surpris de se rendre compte qu'il peut y avoir plusieurs réponses possibles, comme dans la «vraie vie».

Personne n'a la vraie réponse.

«Comme les enfants [...] n'ont pas de préjugé moral sur ce qu'est l'institution psychiatrique, ils perçoivent une injustice dans le fait que Gil est mis à l'écart.» Photos : André P. Therrien.



S. L. — Exactement. Je leur disais : «Ce matin, tu n'avais pas envie de venir à l'école. Il peut y avoir dix bonnes raisons : tu n'avais pas fini ton devoir, tu n'avais pas bien étudié, tu t'étais couché trop tard...» Les enfants pouvaient me donner toutes sortes de raisons. Je leur demandais ensuite pourquoi Jessica était allée à l'hôpital. Certains disaient qu'elle avait eu un gros choc, d'autres que sa mère pensait qu'elle était enceinte... Ce à quoi un autre enfant répliquait qu'elle ne pouvait être enceinte à huit ans. C'était très dynamique. Les enfants ne peuvent pas se taire après ce spectacle-là. C'est un spectacle qui les bouleverse.

Qui rejoint vos objectifs?

S. L. — Notre objectif était de laisser aux enfants

des images qui les feraient parler et de leur présenter un spectacle qui repousse les limites de ce qui est permis au théâtre jeunes publics. Je pense que nous avons vraiment relevé le défi. Le fait que ce spectacle a été une adaptation a facilité certaines choses, et il est bien d'avoir une certaine distance avec cet univers-là.

La dramaturge que vous êtes a donc apprécié cette première expérience d'adaptation.

S. L. — J'ai adoré ça. J'ai connu là le plaisir de travailler sur les structures, les images et les mots sans connaître toute l'angoisse de la création, celle que suppose le fait de projeter pour quelqu'un d'autre sa propre vision de la vie. Dans le texte de Buten, je trouvais qu'il y avait tout ce qu'il fallait pour toucher les enfants, pour les rejoindre, et tout ce que j'avais à faire, c'était d'avoir le plaisir d'écrire du théâtre. Je trouve très dur d'écrire, parce que je m'investis beaucoup et que le théâtre est vraiment une écriture de contraintes. Écrire pour les jeunes publics, c'est resserrer encore plus les limites de ces contraintes.

Mais on ne peut pas dire qu'écrire un spectacle pour enfants d'une heure à partir d'un roman pour adultes de 250 ou 300 pages soit libre de toutes contraintes...

S. L. — Non, mais il m'a semblé plus facile de partir de l'univers mis en place dans ce roman-là, univers que je suis arrivée à saisir, je le répète, comme dans un cadre. Je le voyais en dehors de moi, séparé de moi, comme quelque chose qui se déroule devant moi.

Vous avez travaillé avec la traduction française, mais vous vous adressiez à des jeunes Québécois. Il y a sans doute eu un travail d'adaptation d'ordre plus linguistique.

S. L. — Le langage de l'enfant faisait trop «bébé» pour être repris comme tel. Il n'était pas du tout crédible qu'un enfant de huit ans s'exprime comme ça au théâtre. Dans un roman qui allait être lu par des adultes qui ont souvent pour toute référence la nostalgie de l'enfance, peut-être que la chose est possible, mais dans notre contexte, elle ne l'était pas. Je me suis donc un peu éloignée de la traduction française en ce sens.

Souvent, l'adaptation mène à la transposition des noms, des lieux, des références. Avez-vous senti le besoin de ce genre de transposition, et si oui, jusqu'à quel point?

S. L. — Pour ce qui est des lieux, il n'y a pas vraiment eu de problèmes. De toute manière, la «résidence des enfants» a déjà une résonance peu

Dessins d'enfants
de troisième année
du Collège français.



Quand j'avais 5 ans, je m'ai lui.

Gil, un jeune garçon de 8 ans, vit en 2 univers. Le passé et le présent. Il se retrouve en maison de connexion pour avoir fait quelque chose de mal dans le passé : à l'école, en 2^{ème} année, il romanda Jessica, une petite fille de son âge. En 3^{ème} année, il lui donne tout son amour et fait l'amour avec elle.

C'est ainsi qu'après cet incident que, Gil est en maison de connexion. Il attend avec impatience les lettres de ses parents et de Jessica (qui est, en ce temps là, à l'hôpital pour des vérifications). Gil se ennui énormément et fait souvent des cruautés d'école-supéri. Vers la fin de la pièce, il se calme et devient reconnaissant; il est prêt à rentrer chez lui.

Avant tout cela, le père de Jessica était mort après l'Action de Grâce et Jessica, elle, avant la mort de son père, elle lui rendra visite (son père). La première et la deuxième années de l'école, entre Jessica et Gil se étaient très très proches. Un soir que Jessica rentrerait chez elle, elle y alla avec Gil et c'est là qu'ils ont fait l'amour.

Résumé de la pièce par
des enfants de cinquième
et de sixième années du
Collège français.

Eding Hurlongo

Quand j'avais 5 ans,
je m'ai lui

Mardi 9 juin

Billy, un jeune garçon de 8 ans, est dans une maison de redressement. Il parle à Jessica. Il s'a reconnecté à l'école en 2^{ème} année, pendant un exercice de jeu. Il parle trop à elle car quand le docteur lui pose une question, il ne veut pas répondre. Il dit qu'il va sauver Jessica qui est en danger car un monstre l'a prise etc. Et il est très sûr que tous les monde lui comprennent d'ailleurs du docteur qui lui, le comprend.

Voici pourquoi Billy a été placé dans cette maison, le soir, à près de l'école, elle demande si Billy pourrait venir chez elle ce soir. Il accepte et elle, chez elle. Il est dans la chambre et tout deux s'embrassent. Jusque soudain la mère de Jessica les remarque. Elle s'approche Billy et lui un coup et lui il se sauve chez lui. La mère de Jessica trouve le numéro de Billy et, téléphonera la mère de Billy et la fera à mettre Billy dans une maison de redressement.

Alors tant du docteur, lui, l'aide à devenir un bon garçon. Mais Billy ne voulait que Jessica lui envoie une lettre. Il a fallu qu'il attende beaucoup de temps qu'il ne la reçoit. Mais il la reçoit. Il était sûr qu'elle était allée à l'hôpital pour voir si elle avait attrapé les microbes, qu'elle avait changé d'école, qu'elle est dans une école privée parce sa mère veut qu'elle oublie tout ça mais elle n'oubliera pas Billy. Maintenant Billy est très heureux.

familière pour les enfants. Quant aux noms anglophones, dont nous avons beaucoup parlé quand nous avons choisi d'adapter le roman, ils ne nous ont pas semblé si inaccessibles, tout compte fait. La toute petite distance qui pouvait venir de cette «étrangeté» pouvait établir une certaine distance entre le quotidien des enfants et le drame de Gil, et aider finalement les enfants à l'accepter plus facilement. Je n'ai donc pas voulu trop situer le drame dans les années soixante, comme on peut le sentir dans le roman.

Vous avez souligné, au début de cet entretien, la difficulté du titre de l'oeuvre de Buten. Pouvez-vous en dire davantage là-dessus?

S. L. — Quand nous avons changé le titre, en fait, ce n'était pas une question de marketing. Cela aurait pu être le cas, à cause de la faute de langage que contient ce titre et qui ne semblait pas très apprécié dans les écoles où nous appelions — un silence de quelques secondes s'établissait tout de suite... —, mais ce n'est vraiment pas le marketing qui nous a fait agir ici. En fait, dans l'oeuvre, nous avons inversé le «monologue des cinq ans», nous l'avons en fait reporté à la fin, pour la bonne raison que les enfants pensaient que Gil avait cinq ans pendant tout le spectacle. J'aurais été d'accord pour éliminer toute «la trame des cinq ans», qui n'ajoute rien de précis au drame de Gil et à la compréhension de ce qui se passe, à mon avis, mais les autres n'étaient pas d'accord. Nous l'avons donc conservée. À la fin, le monologue ne portait plus à confusion, les enfants avaient bien compris ce qui s'était passé.

Vous avez donc dû trouver une solution pour que la scène d'exposition soit claire.

S. L. — Oui, si on veut, parce que si on peut revenir en arrière en lisant, au théâtre, c'est impossible. Il faut que la compréhension soit totale, instinctive. Mais il ne s'agit pas vraiment d'une scène d'exposition. C'est une trame tout à fait à part, constituée de plusieurs «moments».

Pourquoi les autres n'ont-ils pas voulu éliminer cette trame?

S. L. — Elle leur semblait essentielle dans la

logique du personnage, dans tout l'univers de Gil, dans ce qui fait de lui un enfant confronté à un tel drame, à une telle tragédie, et qui se marginalise par rapport aux autres enfants de son âge. Elle explique qui il est.

Une dernière question : croyez-vous que le nombre assez important d'adaptations en théâtre jeunes publics soit le signe d'un phénomène précis?

S. L. — Sans doute cela tient-il au manque de répertoire, et donc au manque d'auteurs. Pour qu'il y ait des auteurs qui acceptent d'écrire à partir d'eux-mêmes et non de textes divers, il faudrait pouvoir vivre de ce travail. Ce n'est pas le cas.

propos recueillis par **louise vigeant**
mise en forme de l'entretien: **lorraine camerlain**