

Jusqu'où aller trop loin ? Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Numéro 118 (1), 2006

Théâtre jeunes publics

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24590ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vaïs, M. (2006). Jusqu'où aller trop loin ? Les Entrées libres de *Jeu. Jeu*, (118), 71–82.

Les Entrées libres de *Jeu* Jusqu'où aller trop loin ?

La 47^e Entrée libre de *Jeu*, qui a eu lieu à l'occasion du Congrès de l'ASSITEJ (Association internationale du théâtre pour l'enfance et la jeunesse) à Montréal, le 23 septembre 2005, et portant sur les audaces du théâtre jeunes publics, a posé la question suivante : « Jusqu'où aller trop loin ? Un théâtre pour les jeunes, pour les adultes ou pour la critique ? »

Une tendance dans le théâtre pour jeunes publics veut que l'on aille toujours plus loin dans l'audace. On a vu des pièces traiter de la mort d'un être cher, de suicide, du divorce des parents, de l'homosexualité, de pratiques déviantes, de difficultés sociales ou psychologiques comme l'alcoolisme ou la drogue. Sur le plan formel, on n'hésite plus devant un jeu cru, excessif ou décadent, la musique concrète, le multimédia.

Ce théâtre s'adresse-t-il bien toujours à des jeunes ou vise-t-il parfois plutôt à séduire les adultes (qui amènent les enfants au théâtre) ou les critiques, dont certains ne fréquentent même pas le théâtre pour enfants ? Serait-ce que l'on crée parfois un spectacle pour soi-même et pour ses pairs, déconnecté du public cible ? Est-ce que, au contraire, les adultes, particulièrement les enseignants, ne poussent pas les créateurs à l'autocensure, en cherchant à protéger les jeunes oreilles de propos qu'eux-mêmes ne veulent pas entendre ? Si oui, serait-ce parce qu'ils ne savent pas comment aborder ensuite le sujet tabou que la pièce a abordé ? Est-on plus audacieux dans les festivals que dans les écoles, où l'on doit plaire à des directions d'établissement soucieuses de leurs responsabilités ?

La discussion a réuni Hélène Beauchamp, professeure associée de l'UQÀM, Rémi Boucher, directeur du Festival les Coups de théâtre, Jean-Rock Gaudreault, auteur dramatique et Margareta Sörenson, critique de théâtre au quotidien *Expressen* de Stockholm.

Rien n'est défendu

D'entrée de jeu, Margareta Sörenson estime qu'il faut aller là où sont les jeunes, trouver ce qui les intéresse, car ce théâtre est fait pour eux d'abord. Il s'agit de leur donner la possibilité d'avoir une expérience artistique. Plus elle travaille comme critique, plus elle est convaincue que les problèmes autour de l'expérience artistique sont les mêmes pour les adultes et pour les enfants. Il faut que l'expression artistique soit la plus riche possible pour intéresser les jeunes. Pour ce qui est des sujets « difficiles », on peut se demander : difficiles pour qui ? Par exemple, parler de la mort est un sujet difficile ; or, cela intéresse beaucoup les enfants. Nous avons tous le souvenir d'avoir

Léon le nul (Théâtre Bouches Décousues/Théâtre de la Pire Espèce/Théâtre d'Aujourd'hui), présenté au Festival mondial des arts. Sur la photo : Martin Dion. Photo : Yves Renaud.

un jour enterré un petit oiseau mort, par exemple. Alors, comme les enfants nous demandent aussi comment sont faits les bébés, nous préférons leur raconter cela plutôt que d'aborder la question difficile de la mort, qui suscite l'angoisse chez les adultes. Ce qui est difficile pour nous ne l'est pas nécessairement pour les jeunes. Aujourd'hui, ceux-ci sont bien informés : ils connaissent le monde qui les entoure, la guerre, autant que des difficultés plus proches comme le divorce ou l'homosexualité ouverte. C'est nous qui refusons d'avouer qu'ils sont bien informés. Comment cela doit-il être traité sur scène ? Margareta Sörenson répond que, sans aller « trop loin », il faut trouver le bon niveau de communication avec les enfants. Il n'y a aucun sujet défendu dans le théâtre jeunes publics.



Hélène Beauchamp prend la parole, d'abord pour ajouter « pour les artistes » à l'intitulé de la rencontre. Cela dit, ayant vu beaucoup de théâtre jeunes publics, elle ne sait pas ce que signifient des « pratiques déviantes » ni « un jeu cru, excessif ou décadent ». Elle propose un retour historique sur ce théâtre au Québec, afin de démontrer qu'il faut définitivement séparer le théâtre et l'école, comme on a séparé la religion de l'État, car ils se font du tort mutuellement. Dans les années 70, qu'elle a qualifiées d'« années d'enthousiasme », les artistes découvraient les enfants comme ceux qui pouvaient changer le monde dans lequel nous vivions. C'étaient des années politiquement engagées ; les artistes l'étaient aussi et sont allés avec enthousiasme rejoindre le milieu scolaire pour susciter des ententes, créer un maillage. Les années 80 ont été celles de censure et d'autocensure, tout autant que des années de luttes vaillantes. On a commencé à voir des réticences de la part du milieu scolaire et du ministère de l'Éducation.

Le piège de l'école

Cela a amené les artistes, lors du colloque « Théâtre et adolescence » qu'elle avait organisé avec la Maison Théâtre en mars 1987, à affirmer vouloir désormais faire du théâtre pour eux-mêmes. Dans une forte manifestation d'autonomie et de volonté de liberté créatrice, les artistes voulaient donc œuvrer indépendamment de la diffusion de leurs spectacles dans les écoles. Dans la décennie suivante, on a assisté à une phase d'écriture introspective, les artistes – surtout les auteurs – allant chercher au fond d'eux-mêmes des choses nouvelles. Les scénographes ont suivi, en proposant des théâtralisations de plus en plus fortes, ce qui a permis d'aborder des styles nouveaux.

Aujourd'hui, selon Hélène Beauchamp, nous en sommes aux « années pièges ». Elle estime que la censure et l'autocensure sont dues à la diffusion du théâtre jeunes publics dans les écoles. Les artistes se sont situés et affirmés comme tels, cherchant à se démarquer de l'école, mais y retournent tout de même, d'une façon ou d'une autre, que ce soit par le biais des diffuseurs ou de ceux qui organisent la rencontre avec les enfants. À son avis, les artistes ont un besoin fondamental de liberté pour toucher des sujets difficiles – mais la vie même est difficile, on ne peut pas y échapper ! Elle

«Jusqu'ou aller trop loin ? Un théâtre pour les jeunes, pour les adultes ou pour la critique ? », une Entrée libre de *Jeu* qui s'est tenue au Monument-National le 23 septembre 2005.

Sur les photos : en haut, Jean-Rock Gaudreault, Margareta Sörenson et Michel Vais ; en bas, Hélène Beauchamp et Rémi Boucher.

Photos : Lise Gagnon.

aimerait mettre au défi les artistes d'aller chercher eux-mêmes leurs spectateurs. Il revient aux programmateurs d'établir les liens. Comme elle l'avait fait au 7^e congrès de l'ASSITEJ à Lyon, en 1981, elle remet donc en question le rapport entre l'école et le théâtre. Même si la délégation russe, qui était alors très importante, l'avait vertement rabrouée en disant que l'école était magnifique et magique, sa position n'a pas changé : si les artistes veulent pouvoir créer librement et dans les formes qu'ils souhaitent, le défi consiste à rejoindre eux-mêmes leurs spectateurs.

À son tour, Jean-Rock Gaudreault note d'abord qu'il se situe comme auteur et qu'il n'a pas d'expérience horizontale du théâtre pour la jeunesse. Lorsqu'il pense à un projet de pièce, il se trouve face à des filtres. La question serait donc de savoir comment aller là où l'on veut, plutôt que là où les enfants se trouvent. Il a en effet une réticence à l'idée de se placer au niveau de l'enfant. Il préfère aller chercher l'enfant là où il se trouve, pour l'amener ailleurs. Comme Margareta Sörenson, il ne pense pas que l'on puisse aller trop loin dans l'écriture. C'est le style, la manière, la façon dont on construit une pièce qui permet d'aborder un sujet délicat. Et il est vrai qu'en cela, il n'y a pas beaucoup de différence avec le théâtre pour adultes, qu'il pratique aussi. Bien que le public soit différent, c'est le même enjeu. En trichant un peu, on se met en état d'enfance soi-même et on ne se pose plus la question. On crée le dialogue par le style, par la structure de la pièce, ce qui permet de cerner un sujet difficile, comme Gaudreault l'a fait dans sa première pièce, *Mathieu trop court*, *François trop long* (où un enfant avait le sida) ou sa deuxième, *Deux Pas vers les étoiles*, où c'était encore plus difficile puisqu'il était question d'amour. Ce sujet est le plus risqué, car il peut faire « perdre » une salle d'enfants en deux secondes, s'ils commencent à se mettre à rire. Le dosage est donc toujours ce qu'il y a de plus important dans l'écriture.

Mathieu trop court,
François trop long de
Jean-Rock Gaudreault
mettait en scène un enfant
atteint du sida (Cie Jacinthe
Potvin/CNA/Coups de
théâtre, 1998). Sur la
photo : Gabriel Sabourin
et Louis-Martin Despa.
Photo : Laurence Labat.



Pour sa part, il trouve tout à fait normal que ce soient des adultes qui décident de ce qui sera dit aux enfants. Quand il éduque ses enfants, il ne leur demande pas s'ils veulent aller se brosser les dents, ou encore aller à l'école. Il ne s'agit pas d'un plébiscite. De même, en tant qu'artiste, il s'adresse directement aux enfants pour leur livrer une vision du monde, des valeurs. Naturellement, il écrit en pensant aussi à des pairs, les diffuseurs, qui sont des adultes. C'est inconscient parfois, mais il imagine toujours des adultes dans la salle, accompagnant les enfants. Il aime penser que les uns et les autres sont touchés selon des niveaux de lecture différents, même s'il peut y avoir des chevauchements, et que cela crée dans la salle un dialogue entre les générations. Quand il a assisté à la générale de

sa pièce au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), il y avait quatre adultes et deux cents enfants. À un moment, les adultes ont éclaté de rire, et les enfants se sont retournés vers eux en souriant, contents que les adultes rient à des blagues auxquelles les enfants n'avaient pas réagi. Au fond, les jeunes sont attirés par le monde des adultes. Leur rapport avec eux est fondé sur la curiosité. Ils ne sont pas dupes : ils savent qu'ils viennent voir le théâtre que des adultes font pour eux.

Audace ou pas ?

De son côté, Rémi Boucher trouve que la question de l'audace en est une à laquelle il est difficile de répondre. En fait, il ne se l'est jamais posée. Il estime que la pratique du théâtre jeunes publics est très diversifiée et qu'elle n'est pas comparable d'un pays, ou d'un continent, à l'autre. Il n'a pas de théorie là-dessus : quand il est devant un spectacle, il essaie de comprendre, de l'intérieur, la démarche artistique de la compagnie. Attiré par son souffle, par ce qu'il ne comprend pas ou qui lui semble étrange, il se dit que le public, quel que soit son âge, devrait avoir tendance à réagir de la même façon. C'est dans la mesure où il saisit mieux cette démarche qu'il peut le mieux servir le spectacle après, et savoir à qui il s'adresse. Il a souvent présenté devant des publics d'enfants des pièces qui sont perçues ailleurs comme étant pour adultes. Or, à son avis, et selon les comédiens qui y jouaient, c'était bien le bon public pour ces spectacles. Il estime que c'est davantage le théâtre pour adultes qui se censure. Les discussions des comédiens du théâtre pour adultes l'étonnent souvent, car il ne retrouve pas cela dans les spectacles jeunes publics, où existe une liberté propre à ce milieu. Dans les pays arabes, il a constaté des tabous, mais cela s'oppose à ce qu'il voit en Europe ou en Amérique du Nord, où l'on peut maintenant se dispenser de passer par des écoles. Quant au jeu cru et décadent, même s'il ne cherche pas cela, il constate que, souvent, des gens trouvent « audacieux » les spectacles qu'il choisit pour les Coups de théâtre.

Pourtant, *le Malade imaginaire*, mis en scène par Ad de Bont et présenté en 2002 aux Coups de théâtre, qui se passait dans un cabinet de toilette, avait provoqué de l'admiration par son audace, mais plusieurs s'entendaient pour dire que ce n'était pas une pièce pour les enfants. Un tel spectacle, qualifié de *trash*, a-t-il été choisi pour impressionner les critiques ? Il en est de même pour *l'Année du lièvre* de la compagnie Stella Den Haag, présentée à l'ouverture du Festival de 2004.

Rémi Boucher répond qu'il ne pense jamais au public dans ces circonstances. Quand il avait vu *le Malade imaginaire* dans le gymnase de l'école d'un petit village du nord de la Hollande, il était le seul adulte dans un public d'enfants de huit ou neuf ans. Ceux-ci ont eu un plaisir fou, adhérant totalement au spectacle. Pour sa part, il a été subjugué par le jeu, la dextérité du marionnettiste et le plaisir qu'il prenait. Ce n'est qu'à Montréal, devant la réaction des gens, qu'il a compris qu'il y avait autre chose dans ce spectacle important.

Margareta Sörenson intervient pour noter qu'elle a beaucoup appris des professionnels du théâtre jeunes publics, car ils ont une expertise que n'ont pas les critiques. Ayant parlé avec des marionnettistes suédois au sujet des publics de deux à quatre ans, elle a constaté qu'ils avaient développé toutes sortes de moyens pour évaluer leur



Un *Malade imaginaire* décapant, mis en scène par Ad de Bont. Spectacle de la compagnie Wederzijds (Pays-Bas), présenté aux Coups de théâtre en 2002. Sur la photo : Elout Hol (Toinette) et Mathieu Güthschmidt (Argan). Photo : Sanne Peper.

intérêt. Par exemple, si des marionnettistes en scène voient au premier rang de tout petits enfants parler entre eux – alors que les autres adultes, aussi dans la salle, ne les voient que de côté –, c'est parce qu'ils commentent le spectacle à mesure. Il ne s'agit donc pas d'un manque de concentration, au contraire ! Par ailleurs, plutôt que d'aller « là où sont les enfants », elle est d'avis qu'il faut chercher un niveau possible de communication avec eux et miser là-dessus pour aller plus loin.

Hélène Beauchamp revient sur le fait que, à un certain moment, les artistes du théâtre jeunes publics se sont assumés comme tels : ils ont voulu travailler en artistes et non en pédagogues. Or, ce qu'elle retient de la discussion, c'est qu'en plus les artistes en sont arrivés à s'assumer en tant qu'adultes. Auparavant, on tentait d'effacer cette réalité sous prétexte que l'on faisait des choses avec et pour des enfants. Cela lui rappelle la parole d'une critique : « Notre théâtre est fait pour des enfants, mais doit être jugé par les adultes. » On ne peut pas le nier, mais elle trouve intéressant que, maintenant, ce soit assumé.

Il faut ajouter que c'est l'adulte – professeur ou parent – qui, avant même de juger du spectacle, est celui qui paie le billet ! Cela n'explique-t-il pas la popularité des pièces basées sur des contes d'Andersen ces temps-ci ? On achète une étiquette, une valeur sûre.

Hélène Beauchamp note tout de même une certaine évolution chez les adultes : on propose à l'enfant de choisir parmi une série d'activités ou de spectacles. L'adulte va chercher l'information et offre ensuite un choix.

Retour sur l'école

À propos du rôle de l'école comme lieu de diffusion, Jean-Rock Gaudreault craint qu'en éliminant celle-ci on perde les jeunes des milieux moins favorisés. On risquerait de se diriger vers un marché de la culture réservé aux gens de classe moyenne désireux de stimuler leurs enfants. Hélène Beauchamp prend exemple sur l'enseignement des arts dans les écoles. Dans les années 80, c'était aussi le rêve, l'idéal, l'utopie d'une génération. On voulait qu'il y ait dans toutes les écoles du monde un enseignement des quatre arts. Or, progressivement, l'enseignement des arts s'est retrouvé dans des

écoles spécialisées: arts-études, comme sports-études, et, la plupart du temps, dans des milieux favorisés. Ce qui est arrivé de mieux, c'est que les pédagogies d'aujourd'hui ont beaucoup emprunté au travail d'animation des gens de théâtre. C'est ce qu'on appelle la pédagogie par projets, où l'on amène les jeunes à créer. Cela dit, elle est consciente qu'en faire davantage relève actuellement de l'utopie.

Margareta Sörenson trouve aussi problématiques les liens entre théâtre et école, à cause de la tentation du théâtre éducatif. En Suède, l'école fait toujours la plus grande part dans la diffusion du théâtre jeunes publics. Une université du sud du pays a cependant fait une enquête sur la manière dont le théâtre est abordé par les professeurs. On y a appris que ces derniers se sentaient très maladroits et démunis. Ils ne savent pas vraiment quoi en faire. À son avis, il vaut mieux laisser les enfants absorber et réfléchir par eux-mêmes, tout comme les adultes qui, après avoir vu *Hamlet*, préfèrent garder leurs réflexions pour eux. Alors, on se demande en Suède s'il faut former les professeurs au théâtre. C'est peut-être une solution, même si Margareta Sörenson trouve cela bizarre car, autrefois, un professeur était justement la personne qui s'intéressait à la culture et qui allait volontiers au théâtre.

En réponse aux propos de Jean-Rock Gaudreault, Rémi Boucher est d'avis qu'il n'est pas nécessaire que tout le monde aille au théâtre. Il voit souvent au théâtre des enfants qui s'ennuient, mais pas à cause du spectacle. Ils ont un rapport avec cet art qui ne les intéresse pas, alors que d'autres y adhèrent spontanément. En réfléchissant à l'idée de l'accès systématique au théâtre pour tous les jeunes, il estime plus important d'ouvrir le théâtre à ceux qui souhaiteraient y aller, mais qui n'y ont pas accès parce qu'ils ne sont pas dans le bon milieu économique ou culturel. Margareta Sörenson appuie: tout humain a besoin d'un accès aux arts et à la lecture.

Jean-Rock Gaudreault dit aimer la notion de public captif. Dans une société où les jeunes n'ont plus d'obligations, où n'existe plus de discipline culturelle, où l'excellente pédagogie scientifique a laissé de côté la culture générale, il trouve important qu'on enferme les enfants dans une salle de spectacle pour les confier à des artistes pendant une heure. Cela l'influence dans son écriture. Il estime avoir accompli son travail s'il parvient à toucher ne serait-ce qu'un seul enfant dans une salle.

Hélène Beauchamp se demande pourtant pourquoi il faut que ce soit l'école qui les amène dans la salle! Ce pourrait être l'association de parents, l'organisme municipal du coin, un club de scouts... Elle a toujours apprécié les artistes qui connaissent bien leur public et qui savent qu'ils auront de « belles » salles, avec du monde dedans, alors que ceux qui jouent pour les adultes ne remplissent qu'à moitié. C'est un grand défi que de contourner l'école, et, bien sûr, les deux réseaux peuvent coexister.



La Jeune Fille, la maman et la poubelle, spectacle de Suzanne Osten (Stadsteatern Unga Klara, Suède) sur la schizophrénie, présenté aux Coups de théâtre en 2000.
Photo: Peter Roos.

Amener les enfants de force au théâtre, n'est-ce pas cela qui crée des salles turbulentes, pour lesquelles il faut mettre toujours davantage de musique bruyante et de violence, afin que les jeunes décrochent leur baladeur et soient attentifs à l'action sur la scène ?

Selon Margareta Sörenson, on touche ici à la vaste question de la relation entre l'adulte et l'enfant. Le premier est-il d'abord un guide aimé, un agent de police, un professeur... ? Elle aimerait, bien sûr, qu'il existe une relation plus égalitaire. Rémi Boucher note que lorsque, avec Suzanne Lebeau, il a vu *Quijote* de la compagnie Bambalina au Mexique, dans une salle de six cents places remplie de jeunes de douze à quatorze ans, bruyants, il s'est demandé si les comédiens tiendraient le coup, tellement le public était surchauffé. Or, les deux marionnettistes, qui disposaient d'une simple table pour tout décor, ont imposé le silence et un rythme, de façon tellement naturelle qu'on a senti dans la salle un respect pour le travail des artistes et pour la qualité de l'histoire. On n'entendait plus rien que le spectacle. Quand il a vu les spectateurs applaudir debout à la fin, il s'est dit qu'on peut reconnaître la qualité d'un travail artistique et d'une présence à n'importe quel âge. Pour lui, cela a été une véritable leçon.

Quand le théâtre s'impose

Justement, présente dans la salle, Suzanne Lebeau réplique à l'idée qu'il faudrait toujours plus de bruit et d'animation pour faire face à un public bruyant et dissipé. À son avis, au contraire, les bons acteurs ont tous le réflexe d'aller vers le silence, d'obliger les spectateurs à se retourner vers eux et à retrouver la scène. Mais elle veut aussi revenir à la question délicate du rôle de l'adulte par rapport à l'enfant. En tant

Pour Rémi Boucher, *Quijote*, spectacle de la Bambalina (Espagne) présenté au Festival mondial des arts en 2005, a fait la preuve « qu'on peut reconnaître la qualité d'un travail artistique et d'une présence à n'importe quel âge ». Photo : Jaime Policarpo.



qu'auteure, elle ne se reconnaît pas dans la position de Jean-Rock Gaudreault sur le public « captif ». Pour sa part, elle ne crée jamais *pour* faire de l'audace, ou *pour* séduire, mais, toujours, *parce qu'*elle a été bouleversée, saisie, complètement passionnée, attirée, intéressée par quelque chose et qu'elle ne peut plus vivre si elle n'en parle pas, si elle ne trouve pas les mots pour le partager. Elle a choisi le jeune public parce que celui-ci la comble parfaitement, parce qu'il est aussi brillant en amont qu'en aval et qu'il comprend toujours beaucoup plus que ce qu'on lui dit. Avec ce public, elle a un double travail à faire : elle doit d'abord trouver la langue, les mots, les images qui vont le rejoindre. Il y en a qui s'ennuient ? C'est certain ; plus : elle l'espère ! Parce qu'un spectacle consensuel, mais où des enfants ou des adultes se sentent mal, ne veut rien dire à personne. Elle croit à l'art qui s'adresse à quelqu'un. Cela dit, elle a beaucoup aimé le propos de Jean-Rock Gaudreault qui disait être heureux d'avoir vu *un* enfant bouleversé par sa pièce.



Louis-Dominique Lavigne a signalé qu'il fallait se méfier de sa première impression, confiant que *C'é tellement « cute » des enfants* de Marie-Francine Hébert (UQAM/la Marmaille, 1974), qui allait pourtant devenir un spectacle phare du théâtre jeunes publics québécois, ne lui avait pas semblé, au moment de sa création, conçu pour des enfants !

Par ailleurs, elle croit fortement au rapport entre l'école et le théâtre, qui est le seul moyen d'avoir un accès démocratique à la culture. Ce qu'il faut éviter, c'est cependant que les enfants voient un seul spectacle par an. Car s'ils ne l'ont pas aimé, c'en est fini de leur intérêt possible pour le théâtre. Les enfants doivent être régulièrement mis en contact avec tous les arts, autant qu'avec le sport, le français ou les maths. Les arts sont la seule école du sensible.

Dans la salle, madame Bebe de Soares, du Brésil, est étonnée, car elle assiste au même genre de discussions chez elle, alors qu'elle croyait venir d'un pays du tiers-monde. La question de la personne qui décide d'amener l'enfant au théâtre est la première que l'on se pose lorsqu'on fait un travail le moins polémique, ou différent des attentes de l'adulte. Pour sa part, en tant qu'artiste, elle ne pense jamais à ce que l'enfant dira de ses œuvres.

Aussi dans la salle, Louis-Dominique Lavigne rappelle une pièce de Marie-Francine Hébert qu'il avait vue il y a trente ans : *C'é tellement « cute » des enfants*. Ça parlait joual, ça se passait dans une ruelle ; ç'a été une vraie révolution dans le théâtre pour enfants. Il avait alors dit : « C'est très bon, mais ce n'est pas une pièce pour enfants. » Finalement, la pièce est devenue le phare de toute une pratique théâtrale. Il faut donc se méfier de sa première impression.

Lavigne développe ensuite un point de vue sur ce qu'il nomme le « sensationnalisme du sujet *hard* ». Des thèmes graves, comme la mort ou l'enfant harcelé, semblent choisis pour créer une tension avec le public ou pour mettre en valeur une esthétique personnelle. Pour sa part, cela ne l'intéresse pas. Il croit plus important de « repassionner » la vie, de « remagifier » le réalisme, de poétiser le réel, car il trouve beaucoup de subversion dans le poétique et dans la beauté de l'art. Sur un autre point, il

a, en tant qu'artiste, plus de mal avec les diffuseurs qu'avec l'école. Même s'il y a de gros problèmes syndicaux actuellement, le théâtre a des complices dans les milieux pédagogiques.

Pourtant, deux de ses pièces n'ont-elles pas déjà été censurées par des commissions scolaires : *Un jeu d'enfants*, parce qu'on y parlait de syndicalisme, et *Où est-ce qu'elle est ma gang?* C'est vrai, admet Lavigne, mais « la censure faisait partie de notre esthétique ». Autre chose : il ne comprend pas la tendance actuelle des artisans du théâtre pour enfants à faire du théâtre « tout public ». Parfois, il trouve que cela paraît : on sent trop le « tout public ».

Cela dit, il aime beaucoup travailler sur les contes de Grimm et d'Andersen, car ils permettent de fouiller les traditions orales et les grands archétypes. Il ne le fait jamais pour des questions de marketing.

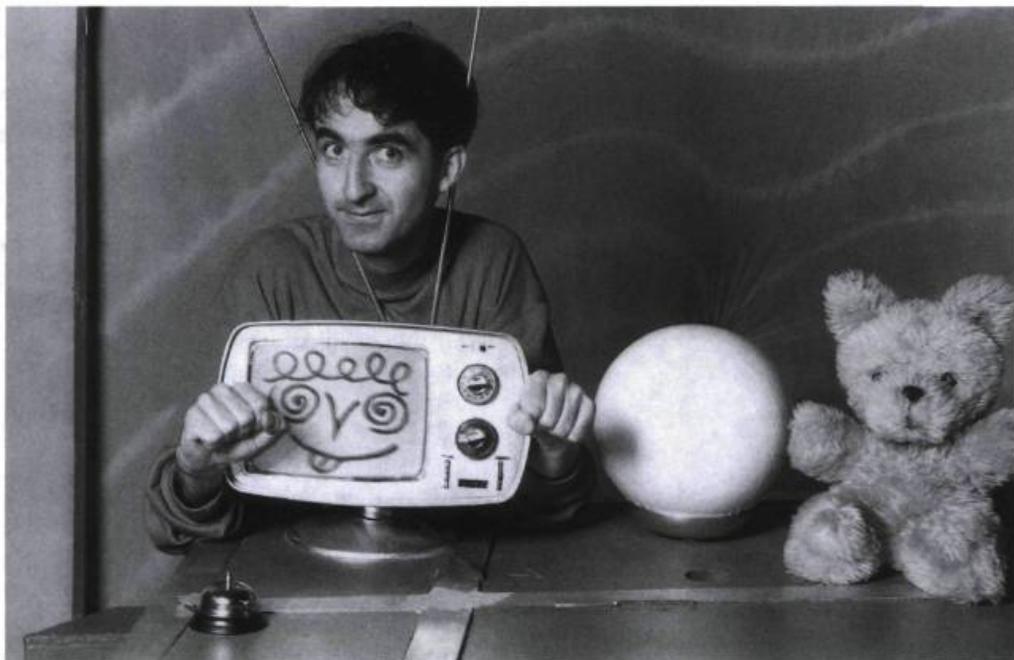
Catherine Simon, de la Belgique francophone, affirme que si tous les enfants *devraient* avoir accès à la culture et aux arts, elle n'oserait pas dire « il faut ». Pour répondre à Hélène Beauchamp, elle a essayé de rejoindre les enfants en passant par les associations, les groupes de parents, les groupes d'alphabétisation, les écoles de devoirs, il reste que l'école est le moyen le plus « facile » d'atteindre le maximum d'enfants. Mais, de toute façon, il faut passer par l'adulte et que celui-ci soit intéressé pour ensuite amener des enfants au théâtre.

Pierre Tremblay note qu'il y a une grande disparité dans la vision que les adultes ont de l'enfance. L'artiste est intègre dans sa volonté de communiquer avec l'enfant, mais, quand il y a un intermédiaire, lui et l'artiste doivent échanger sur la vision qu'ils ont du monde et de l'enfance. C'est là qu'un choc peut se produire et que la liberté est brimée. L'adulte est donc tantôt un accompagnateur de l'enfant, tantôt un contrôleur. Dans le Molière *trash* de Ad de Bont, les artistes savaient que les enfants n'en contesteraient ni le sujet ni la forme. Mais certains adultes ont trouvé le spectacle inap-

proprié pour les enfants. Il faudrait donc discuter de nos visions de l'enfance, du rôle des artistes et de celui des diffuseurs par rapport à l'enfant.

Dominique Berody se présente comme délégué général du Centre dramatique national de Sartrouville, une ville de 50 000 habitants dans la banlieue parisienne où, il y





Dans *la Nuit blanche de Barbe-Bleue*, Joël da Silva a créé, selon Louis-Dominique Lavigne qui signalait la mise en scène du spectacle (Théâtre de Quartier, 1989), « une distance par rapport à son public pour aller plus loin dans son produit artistique ». Photo : Yves Renaud.

a exactement quarante ans, une grande dame du théâtre, Marie-Hélène Dasté, fille de Jean Dasté et petite-fille de Jacques Copeau, « inventa » le théâtre pour enfants. Ce théâtre continue à consacrer la moitié de son activité à la production pour l'enfance et la jeunesse. Il est aussi président d'une nouvelle association française des professionnels, créateurs, artistes, producteurs, diffuseurs, auteurs, médiateurs, prescripteurs du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, et qui s'appelle Scènes d'enfance et d'ailleurs. Il est content de voir cette discussion introduire un peu de désordre pour vivifier les neurones de tous en abordant les enjeux du théâtre pour l'enfance et la jeunesse. Pour sa part, il estime que tout cela est une affaire de désir et d'urgence. À un moment donné de son parcours, l'artiste a l'urgence de dire quelque chose et le désir de l'adresser à un enfant. C'est alors qu'une œuvre peut naître et que les professionnels ont la responsabilité de la mettre en relation avec l'enfant. À propos de l'école, il souligne qu'il s'agit du dernier espace de démocratisation de la culture, le dernier lieu de la tentative de réduction des inégalités de chances d'accès à la culture. C'est aussi le lieu où l'on tente encore de transmettre des connaissances, et le théâtre est aussi un moyen d'aborder la co-naissance, au sens de « naître avec ». C'est une manière de découvrir l'autre d'une façon sensible. Les professionnels ont donc une grande responsabilité et doivent travailler en partenariat, dans une tension féconde. Citant René Char, qui disait que « le poème est toujours marié à quelqu'un », Berody rappelle l'importance de la littérature de jeunesse, qui « accompagne » l'enfance. Ensuite, il plaide pour l'utilité de réfléchir à la manière de créer les conditions de naissance et de diffusion de l'œuvre, puis de repenser ensemble aux conditions de la médiation et de la relation avec l'œuvre, sans oublier que cette œuvre, comme le poème, est toujours mariée à quelqu'un.

Dans la salle, Gervais Gaudreault trouve que l'on entend beaucoup parler de passeurs, qui se situent entre les œuvres et les artistes, mais que l'on n'a fait qu'effleurer le sujet de ce débat : « Jusqu'où aller trop loin ? » À son avis, quand l'artiste crée, librement, il ne sait pas s'il va trop loin. Mais les « interférents » font-ils en sorte que les artistes deviennent moins libres ? Quant à lui, depuis plus de trente ans, il a essayé d'être et de rester libre, malgré les difficultés. Or, parmi tous les gens qui font confiance aux artistes ou les interpellent, très peu ont le courage d'entrer en relation avec eux sur le territoire de l'art.

Il est vrai que le sujet de ce débat n'a pas été abordé de front au cours de cette discussion. Chacun semble dire que l'on ne va jamais trop loin, et même que ce serait une attitude rétrograde que de penser préserver les enfants de certaines images ou paroles audacieuses émises sur la scène. Jean-Rock Gaudreault admet que personne n'a plongé au cœur du sujet. Mais quand il a des doutes, sur n'importe quel aspect de sa pièce, il consulte les personnes qui l'entourent. Le « trop loin » est donc toujours partagé entre tous ses collaborateurs.

Pascal Paris, responsable de programmation dans le sud de la France, choisit les œuvres, comme Rémi Boucher, selon son jugement plutôt qu'en pensant à un public dont il n'est pas maître. Au sujet de la question posée, il trouve que l'on joue les vierges effarouchées, car ce qui va trop loin, c'est plutôt le monde autour. Ce qui est indécent et indigne, c'est la proposition commerciale. Il s'y oppose avec tous les moyens possibles. Si l'école n'est pas le meilleur moyen d'amener l'enfant à la poésie, c'est peut-être, comme la démocratie, le moins mauvais qu'on ait trouvé. De toute façon, ce n'est pas le seul, alors pourquoi ne pas l'utiliser ? L'enfant qu'il connaît le mieux est celui qu'il a été. Voilà pourquoi il se fait confiance en matière de programmation : il est son premier cobaye.

Louis-Dominique Lavigne revient pour rappeler le choc qu'avait suscité chez lui la lecture de l'article célèbre que Jean-Pierre Ronfard avait publié après être allé voir un spectacle jeunes publics : « Contre le théâtre pour¹ ». Il y avait à son avis quelque chose de visionnaire dans cet article, qu'il relit souvent. Autant que l'idée d'« aller trop loin », celle du « théâtre pour » lui apparaît comme une question complexe dans laquelle le théâtre jeunes publics est plongé. Ronfard prétendait qu'en faisant du « théâtre pour », le public biaisait le spectacle. Plus on pensait au public, plus cela pouvait nous empêcher d'avancer. Lavigne trouve que Ronfard avait en partie raison, et il affirme que cette pensée a influencé les praticiens du « théâtre pour ». Par exemple, au sujet de *la Nuit blanche de Barbe-Bleue* de Joël da Silva créée par le Théâtre de Quartier, un critique avait conseillé la pièce à tous ceux qui n'aiment pas le théâtre pour enfants. Un peu comme si la pièce de da Silva était « contre le théâtre pour ». L'auteur de *la Nuit blanche...* a-t-il donc été trop loin ? En tout cas, Lavigne estime qu'il a créé une distance par rapport à son public pour aller plus loin dans son produit artistique. C'est là qu'il voit un risque : on veut rejoindre un public, mais de plus en plus, on sent qu'on ne veut pas faire un spectacle *pour* ce public-là. C'est réussi quand on rejoint le public même en ne voulant pas s'adresser particulièrement à lui.

1. *Jeu 12*, été 1979, p. 248-253.

Geneviève Lefaire est d'avis que le théâtre perdra beaucoup le jour où il quittera l'école. Car il y a là un esprit critique, une exigence de la part des enseignants. On peut parfois être en désaccord, mais il y a aussi des moments où l'on avance avec eux. Sans l'école, le théâtre risque de devenir une soirée familiale, plus consensuelle. Or, selon elle, le théâtre s'adresse aussi à des enfants. Pour sa part, quand elle établit une programmation, elle ne les oublie jamais. Elle apprend à connaître de plus en plus les enfants, en se mettant dans la salle parmi eux. Ils ont leurs exigences ; on aimerait parfois les faire sortir tellement ils dérangent, mais plutôt que de tenter de les « occuper », elle croit utile de les aider à grandir, ce qui n'est pas toujours facile. Par ailleurs, le théâtre est le lieu où se construit une communauté, et elle croit un peu à l'utopie selon laquelle, dans une salle de théâtre, nous sommes mélangés. Travaillant dans un quartier dit « sensible » en France, elle aime à dire que c'est tant mieux : nous avons une véritable sensibilité.

En conclusion, Jean-Rock Gaudreault dit mieux comprendre maintenant l'expression « les années pièges » d'Hélène Beauchamp, en rapport avec les années 2000. Car, plutôt que de répondre à la question claire proposée pour ce débat, chacun a voulu exprimer ses préoccupations immédiates, témoignant d'un éclectisme et d'une grande diversité. De son côté, Margareta Sörenson trouve que la question « Jusqu'où aller trop loin ? » est effectivement trop conservatrice pour susciter un débat, surtout entre praticiens et critiques du théâtre jeunes publics. L'art doit correspondre au monde et à son époque, en totale transparence. Une telle discussion pourrait cependant prendre une tout autre tournure en présence d'associations de parents ou de paroisses, ou encore de directeurs d'école.

Devant cette constatation, nous avons demandé à certaines personnes, présentes ou absentes du débat, d'ajouter leur réponse à la question de départ. Leurs propos apparaissent dans ce dossier. **J**