LA PAROLE DE SUZANNE LEBEAU

Delphine Lizot
C'est un grand honneur pour les *enfants de cinéma* d'accueillir Suzanne Lebeau dans le cadre de notre rencontre nationale annuelle et pour les 20 ans d'*école et cinéma*. Suzanne Lebeau est une auteure de théâtre et elle écrit quasi exclusivement pour la jeunesse. Nous l'avons découverte lors du colloque IDEA l'été 2013 à Paris, votre conférence nous a bouleversé et a fait échos avec des convictions que nous partageons, sur la création pour le jeune public. Suite à cela, nous avons découvert vos textes qui nous ont passionnés. Une des questions qui se pose à l'artiste qui travaille en direction des enfants : quoi dire aux enfants ? Quels thèmes aborder… La voie que vous avez trouvée est celle de l'écriture théâtrale mais cela résonne pour nous car pour le catalogue d'*école et cinéma* ces questions se posent également..

Suzanne Lebeau
Je vous remercie de m'inviter pour parler de mon parcours d'auteur dramatique. Mon parcours illustre bien à quel point, quand on commence à travailler avec les enfants, on a peur. Je connais le cinéma pour enfant, mais mal. Après la projection ce matin du film néerlandais *Little Bird*, on se demandait « avons-nous peur de le montrer aux enfants, et si oui, pourquoi ». Je vous propose de parler de cela, à propos du théâtre et de l'écriture dramatique.

J'aimerais pour commencer vous raconter ma rencontre avec le public des enfants. J'étais d'abord comédienne, c'était ma vocation et je n'avais pas pensé au public pour enfant. En premier lieu parce que le théâtre pour enfant n'existait quasiment pas. J'étais comédienne et travaillais pour les adultes, quand on m'a demandé de jouer pour les enfants. Nous sommes au début des années 1970, j'ai 20 ans, j'aime passionnément le théâtre et je suis comédienne quand je rencontre les enfants. Je joue une Colombine dans une Comedia dell' arte où le Pierrot est muet. Tous les jours après chacune des représentations, les enfants qui viennent me voir me parlent normalement et quand ils vont voir le Pierrot, ils s'adressent à lui par gestes. Des questions ont surgi : Est-ce qu'ils croyaient que le Pierrot était vraiment muet ? Où ce situe cette fameuse frontière entre réalité et fiction ? comment les enfants percevaient-ils le langage et les codes de la scène ? Est-ce que le langage corporel est un langage qui était plus près des enfants, qui les rejoint directement dans des zones sensibles que le théâtre et les mots ne les rejoignent pas nécessairement ? Toutes ces questions ont fait que je me suis intéressée passionnément au public enfant.

J'ai choisi le jeune public sans savoir exactement ce que cela implique, ce que cela suppose dans la manière de penser, d'écrire, de faire du théâtre et de jouer. La comédienne que j'étais a d'abord pensé à une formation qui serait directement reliée à un jeu pour enfant. Comme j'avais été impressionnée par cette relation des enfants au Pierrot muet, je me suis dis qu'il fallait que je trouve une formation corporelle. Je suis partie étudier le mime à Paris chez Étienne Decroux. Dans cette école, j'ai beaucoup appris. Notamment l'économie du geste pour dire l'essentiel et j'ai compris ce que je cherchais dans le travail corporel : un langage métaphorique.

L'année suivante, je suis partie pour la Pologne, connue depuis la fin de la seconde guerre mondiale pour sa tradition de théâtre jeune public. J'ai choisi Wroclaw, petite ville où je

pouvais continuer une formation corporelle chez Tomaszewski, profiter des stages de jeu chez Grotowski, et où j'ai pu me former au pouvoir métaphorique de la marionnette.

En revenant de Pologne, j'ai été engagée dans la compagnie *Le théâtre Soleil*, où j'ai joué dans deux spectacles : *La forêt merveilleuse* et *Le bal masqué*. Le décalage entre le discours des enfants que j'allais rencontrer après les représentations et les textes que je jouais était tellement grand que je me suis mise à l'écriture. Les textes étaient beaucoup trop moralisateurs pour les enfants, d'une fantaisie artificielle, sans racines dans la réalité et d'une esthétique d'une pauvreté désolante. A l'époque, il y a quarante ans, deux voies royales pour parler aux enfants : la fantaisie et/ou le didactisme. Il fallait (c'était la commande) faire rêver les enfants *ou* leur apprendre quelque chose. Les faires rêver parce qu'ils sont fragiles et innocents et leur apprendre quelque chose parce qu'ils sont en processus d'apprentissage. Supposait-on qu'arrivé à l'âge adulte on arrête d'apprendre ?
Dans chacune des deux voies, les créateurs réalisaient de temps à autre de petits miracles de sens, de subtilité, d'intelligence et de murs abattus permettant de transcender la commande. Mais le clivage enfants/adultes était total.

J'ai écris un premier texte ***Ti-Jean voudrait ben s'marier, mais…*** et pour monter ce texte, je fondis avec Gervais Gaudreault la compagnie de théâtre *Le Carrousel*. Sans m'étendre sur cette première période d'écriture des années 1975-1980 que j'appelle *période d'innocence*, pour la résumer : j'avais choisi la voie didactique. Je savais les enfants extrêmement intelligents, je les sentais ouverts aux réalités du monde et je croyais encore que nous les adultes, avions à les ouvrir à la réalité du monde qui les entoure. Je me suis lancée dans cette voie didactique, même si, quand Nicolas Faure parle du théâtre du Carrousel et entre autres du texte *Ti-Jean voudrait ben s'marier, mais*… il écrit que nous ne nous sommes pas situés comme de vrais adultes ayant décidé d'avoir raison. En effet comme adultes créateurs avions pris des risques immenses avec les enfants. Dans ce spectacle où la participation des enfants était très importante, ils avaient un pouvoir réel sur le déroulement du spectacle. Les enfants étaient sur scène, habillés comme les personnages de l'époque. Le titre *Ti-Jean voudrait ben s'marier,* annonce la langue du petit village. La vieille Marie qui accueillait les enfants, leur parlait dans la langue de l'époque. Les enfants étaient placés dans l'espace scénique, chacun choisissait un métier d'époque, bucheron ou draveur, et l'ayant fait, étaient capables d'entrer dans le conte de la Chasse-Galerie.

De ces 5 premières années d'une écriture « innocente » où je me sentais comme une véritable adulte devant un public d'enfants c'est-à-dire une adulte qui a des choses a apprendre aux enfants, une question, outre celle de la frontière entre fiction et réalité, a surgit qui n'a jamais cessé depuis de me hanter : Q*ui peut savoir et décider de ce qui est le meilleur pour un enfant ?* Qui peut décider de ce qui est le meilleur pour deux cents enfants

réunis dans une salle et qui, le plus souvent, ne savent même pas ce qu'ils vont voir? Je venais de découvrir la responsabilité de l'auteur.

À l'époque, j'ai défini ainsi *le meilleur*: une situation dramatique crédible, des personnages qui vivent des contradictions et une langue pour parler du monde. Le meilleur sous-entendait aussi des intentions didactiques même discrètes. Il fallait informer les enfants des droits qu'on venait de leur reconnaître. C'était une époque de grands renouveaux pédagogiques et de la révolution tranquille au Québec.

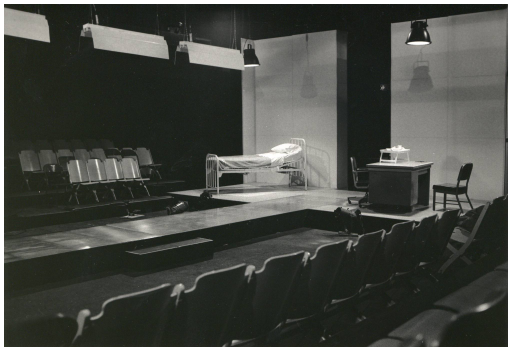
Quatre grandes dates dans mon parcours, ont fait changer ma manière d'écrire pour les enfants, de penser le public d'enfant et de penser la relation entre l'artiste et les enfants.

1979, *Une lune entre deux maisons.*
Mon fils est né en 1976, presque en même temps que le Carrousel. Avec lui je redécouvre le plaisir d'explorer l'espace à quatre pattes, de nommer les choses, de trouver aussi poétique le camion de poubelle que le grand chêne dans le vent de janvier. Je l'amène au théâtre. Les salles sont pleines de petits, trop petits pour les spectacles qu'on présentait. Je les observe, je les regarde écouter, se passionner, se lasser puis revenir au spectacle et retrouver l'intérêt après avoir perdu le fil. Je me remets à lire Piaget, Wallon, Winnicott : je relis leurs théories sur le développement de la pensée cognitive, du développement psychomoteur, des acquis intellectuels, physiques, émotifs. La petite enfance et ses révolutions biologiques et intellectuelles me passionnent. J'enseigne aussi 3 jours par semaine à des petits qui ont entre 3 et 5 ans. J'écris *Une lune entre deux maisons* pour les petits, en essayant de trouver le regard qu'eux peuvent porter sur le monde. Je change complètement ma posture d'auteur : au lieu de rester debout comme une adulte et de les regarder d'en haut, je m'assois par terre avec eux et je regarde le monde les yeux à la hauteur de leurs yeux, me laissant inspirer par leur «incompétence langagière» que je trouve d'une émouvante simplicité et d'une redoutable efficacité poétique pour changer la perception des choses, de l'autre et du monde...
Un exemple avec ma fille Camille à trois ans. Nous sommes en voiture et j'écoute la radio. On annonce qu'on a retrouvé le corps d'un homme disparu quelques jours plus tôt. Dix minutes plus tard Camille me dit songeuse : « Tu te rends compte maman, ils ont retrouvé le corps et pas la tête…» J'ai refait en esprit les dix minutes de son silence en imaginant les images qui s'étaient bousculées dans sa tête.
Henri Michaux disait: «Les manques de l'enfant font son génie.» Sa compréhension du monde est neuve. Or n'est-ce pas le fondement du travail de l'artiste que de donner du monde une lecture neuve et unique ? *Une lune entre deux maisons* m'a convaincue de rester en contact étroit avec les enfants durant tout le processus d'écriture afin de trouver

l'équilibre, toujours instable et provisoire, entre ce que je suis, moi à un moment de ma vie et le public que je veux toucher.

Une autre question cruciale s'est ajoutée : celle du décalage entre l'artiste et les publics d'enfants - par l'âge, l'expérience - et la relation d'autorité qu'il impose. L'artiste devant le public est en relation de pouvoir et d'autorité, mais le public sait quel artiste il va aller voir. L'adulte est lui aussi en relation de pouvoir et d'autorité devant les enfants. Donc quand je me place comme artiste et comme adulte devant un public d'enfant, je suis dans un double pouvoir d'autorité, qui peut être extrêmement difficile à contrôler. J'ai décidé de prendre ce décalage que je trouve fondamental, afin d'en faire une force créative : j'en ai fouillé les interstices, les possibles et les impossibles, les pièges, les fausses pistes et c'est devenu un *décalage fondateur* qui m'a obligée à développer une culture du questionnement, à rester près des enfants durant le processus de création, à définir précisément ce que moi, femme, adulte, citoyenne, je veux partager avec ce public à un moment précis de ma vie. J'ai pris le chemin parfois exténuant d'une perpétuelle négociation entre moi-même et les enfants sur les images, les mots, les formes pour dire ce que je veux dans ma langue d'auteur sans pour autant oublier la taille du public que je veux rejoindre ou ne jamais oublier qui je suis.

1986* avec *Gil* l'adaptation du roman d'Howard Buten, *Quand j'avais cinq ans, j'm'ai tué.
Je me demandais quoi écrire quand Gervais est revenu de tournée avec ce roman qui décrit une société et ses tabous à travers le regard d'un enfant de huit ans. Je suis tombée amoureuse du roman et j'ai décidé d'en faire une adaptation pour le théâtre, loin d'imaginer la commotion que le spectacle allait provoquer. En 1986-87, simplement prononcer le titre au téléphone et vous aviez un immense silence au bout du fil. Le résumé de l'histoire : un enfant de huit ans est placé dans une institution psychiatrique parce qu'il a été trouvé nu dans un lit avec une camarade de son âge, par la mère de la petite. Le titre soulevait un silence éloquent, le résumé, un silence terrifiant. Je n'étais pas à la diffusion, on me l'a raconté. Par contre, je fus à tous les moments du processus de création. J'avais lu le texte aux enfants dans les classes, j'étais allée les voir en leur parlant de cette histoire et je connaissais déjà la relation passionnée que les enfants entretenaient avec le petit Gil. J'ai malgré tout été bouleversée par l'émotion qui s'est dégagée de la première représentation.



Le dispositif scénique : un long corridor qui fait le lien entre l'institution psychiatrique d'un coté, le bureau du docteur Névélé face à la chambre de Gil, le passage face à la salle où se jouaient toutes les scènes et de l'autre côté du passage d'autres pièces de l'institution psychiatrique. Le public en bifrontal, très près des acteurs. Tout ce qui se passait dans l'institution psychiatrique était éclairé par des douches blanches, et pour tout ce qui se

passait dans le passé, c'est-à-dire la rencontre entre Gil et Jessica et la scène avec la mère, l'éclairage venait du planché et était en couleur.

Le jour de la première, l'émotion était à couper au couteau. Les enfants étaient attentifs, silencieux, de cette attention si intense que j'aime au théâtre. Les adultes au contraire, étaient désemparés. Pas un des adultes dans la salle n'a porté son attention sur les enfants présents qui suivaient d'une écoute passionnée. Le spectacle s'ouvrait sur la colère de la mère dans le passé et se terminait avec la colère de Gil dans l'institution psychiatrique, qui déclare « J'ai rien à faire ici ». Imaginez : des erreurs syntaxiques dans le titre, les mots suicide et enfants accolés, un dispositif scénique qui n'illustrait rien, ne montrait rien et faisait à peine suggérer des lieux, évoquant une intensité dramatique telle que les adultes eux-mêmes peuvent difficilement supporter quand ils vont au théâtre et l'histoire d'un enfant qui se retrouve dans une situation terrible. Les adultes ont été tellement bouleversés que le spectacle de *Gil* est devenu davantage un fait de société qu'un événement culturel. ***Pour la première fois j'ai senti qu'il y avait des limites à ce que l'on peut présenter aux enfants et que ces limites ne viennent pas des enfants mais des adultes qui les entourent.*** Je suis allée voir les enfants dans les classes après et je leur ai posé la question. Jamais les enfants m'ont dit que ce spectacle était trop dur, qu'il n'était pas pour eux. Au contraire tous les enfants m'ont dit « pour la première fois j'ai vu du vrai théâtre ».

J'ai alors été bombardée de questions pour lesquelles je n'avais pas de réponse. A-t-on le droit de présenter aux enfants des situations qu'ils n'ont pas connues? A-t-on le droit de les bouleverser? A-t-on le droit de laisser une fin en suspens, de ne pas conclure quand l'histoire soulève des débats de société complexes? Comment un adulte peut-il accepter de ne pas prendre position et de laisser les enfants dans le flou? Les artistes ont-ils le droit de parler aux enfants du monde dans lequel ils vivent ou doivent-ils en inventer un plus rassurant? Ont-ils le droit de parler d'un monde imparfait?
Et bien qu'attaquée je ne me sentais jamais coupable, responsable bien sûr mais pas coupable. Et si je sentais la colère des adultes, j'étais capable d'y faire face sans me sentir touchée émotivement parce que je savais pourquoi en tant qu'adulte j'avais adapté ce roman. J'avais senti dans ce roman un regard d'enfant sur le monde qui l'entoure, un regard parfaitement crédible et parfaitement sain. Dans le roman il y a une scène entre deux psychiatres, le docteur Névélé chargé du cas de Gil et le docteur Rudyard qui s'est lié d'amitié avec l'enfant et pense que Gil n'a rien à faire dans l'institution psychiatrique. Comme c'était une scène au langage psychiatrique très pointu et que je ne contrôlais pas du tout ce langage, je me suis dis « S'il faut couper une scène, ce sera celle-là ! » parce que les enfants ne comprendrons pas plus que moi. À ma grande surprise, elle s'est révélée être la préférée des enfants qui n'en comprenaient pas les mots mais qui en saisissaient parfaitement les enjeux. Ils étaient rassurés de voir qu'un adulte pouvait défendre un enfant et mettre son poste en danger pour défendre une situation injuste. C'est ce que j'appelle cette confiance en l'adulte que les enfants aiment avoir.

Gil m'a appris que la compréhension des enfants est subtile, globale, profonde qu'elle va plus loin que ce que l'on peut imaginer, prévoir, définir et que ce ne sont pas les enfants qui imposent des limites à ce que l'on peut leur présenter. Ils sont disponibles et sans préjugés. Les adultes par contre, ont des idées précises sur ce qui peut être ou ne peut pas être « dit aux enfants ». Des idées subjectives, généralement basées sur des souvenirs d'enfance,

imprégnées de la nostalgie de l'enfance qu'ils ont eue ou qu'ils n'ont pas eue et surtout, teintées de la traditionnelle relation enfants-adultes de subordination didactique où l'adulte est celui qui sait et l'enfant celui qui apprend.

J'ai réalisé à quel point le fossé est grand entre l'artiste et le spectateur et comme chaque adulte de la chaîne peut devenir un obstacle infranchissable. Les parents, enseignants, programmateurs, critiques, etc. peuvent trop facilement et trop souvent se transformer en censeurs pointilleux et même mesquins. *Gil,* a donc fait surgir de multiples autres questions : comment un artiste qui a choisi le jeune public peut-il trouver la liberté essentielle au geste artistique dans un contexte du public captif qui pèse sur la relation artistique d'un poids insupportable ? Comment faire taire des voix qui critiquent, commentent, paralysent en trois petites phrases sèches, le processus de création « ça ne se fait pas / ça ne se dit pas / ça ne se montre pas » ?

L'Ogrelet 1997… autre étape déterminante.

Une question obsédante m'habitait depuis longtemps déjà : Les enfants qui n'ont qu'une connaissance très limitée des notions de psychologie ou de philosophie avec lesquelles nous adultes pouvons justifier ou expliquer certains comportements, comment peuvent-ils vivre avec les pulsions de bien et de mal qui nous submergent et nous laissent étonnés par ce que nous avons fait ou ce que nous n'avons pas fait?

Comme chaque fois que je suis perplexe sur l'intérêt d'une question existentielle pour les enfants, je retourne travailler avec eux. J'ai choisi trois groupes, chiffre magique pour les constantes et les différences, et je me suis concentrée sur les enfants de 7, 9 et 11 ans. J'ai commencé à travailler avec eux sans idées préconçues. Tout ce que je savais était que tous les éléments de la vie, ceux qui ne sont pas fabriqués par l'homme, sont presque toujours en opposition, en polarité. Le bien, le mal. Le chaud, le froid. Le doux, le dur. Le jour, la nuit. Ensemble, on a tracé des chemins entre les extrêmes jusqu'à nous aventurer vers les nuances. On est arrivé aux nuances les plus subtiles, ce que j'appelle *les questions existentielles* qui restent sans réponses. C'est à ce moment-là que j'ai lu aux enfants la première partie du conte *Mon père a tué ma sœur*… un conte dont je n'avais écrit que le début. J'avais entendu à la radio qu'un homme, Robert Latimer avait tué sa fille handicapée qui souffrait terriblement et qui n'avait jamais réussi à vivre une vie d'enfant. Chaque automne, sa fille souffrait atrocement, elle geignait six mois de l'année. Son père par compassion, par une empathie immense, l'a tuée. Je ne pouvais pas imaginer la manière de tuer l'enfant donc j'ai arrêté au moment où le père devait la tuer. Mais j'ai lu le conte au groupe d'enfants de 11 ans et leur ai dit : est-ce que c'est bien ou est-ce que c'est mal et comment on fait pour savoir ? Il est assez fabuleux de voir combien les enfants ont un sens éthique profondément enraciné. Ils m'ont tous dit, « ce texte là, ne le lis pas aux 9 ans, ils ne

pourront pas comprendre ». Et quand je suis allée le lire au groupe plus petit, et les 9 ans m'ont dit la même chose : « Tu le lis à nous mais tu ne le lis pas aux plus petits » et ils m'ont convaincu de terminer le conte. Je l'ai donc fini et lu la semaine suivante.
De ces ateliers (j'ai passé près de trois mois avec les enfants), j'ai retenu deux éléments dont tous les groupes m'avaient parlés : le premier : *Un personnage qui représente le mal s'attaque toujours aux enfants*. Et le deuxième : *le mal habite en chacun de nous.* J'avais déjà précédemment abordé le phénomène de l'inceste mais je n'avais pas envie d'explorer la psychologie des pédophiles et autres abuseurs de toutes sortes… Je me suis donc tournée vers les contes. Et de tous les personnages, l'Ogre s'est imposé comme le plus terrible de tous les personnages mythiques : il mange les enfants. Ensuite, je n'avais surtout pas envie de dénaturer l'ogre, je ne voulais pas d'un ogre gentil. Et c'est quand la métaphore du fils de l'Ogre est apparu, ce petit qui nait d'un Ogre et d'une mère normale, que j'ai pu écrire. Il s'agissait d'un enfant, il pouvait encore prendre en main son destin, tous les espoirs étaient permis. L'Ogrelet a six ans au début de la pièce, l'âge des enfants du public qui entrent à l'école pour apprendre à lire et à compter, et il doit apprendre à vivre en société. Par exemple, le petit Ogrelet vit dans la forêt et sa mère y a banni tout ce qui pouvait être rouge (tomates, feuilles d'automne…). Par contre, avant d'aller pour la première fois à l'école dont les volets sont rouges, elle lui montre un coquelicot.

En me situant dans l'espace du conte, je croyais m'adresser aux petits. Mais plus l'écriture prenait forme et plus je voyais les enfants grandir. Les ellipses, les monologues, l'intensité des émotions… Et je me suis mise à avoir peur de ce texte. Vous savez aussi bien que moi, il n'y a pas que les mots ou les images qui aiguisent le regard des censeurs : le ton, la densité, la charge émotive. Alors, j'ai pensé qu'une scénographie colorée, basée sur des repères spatio-temporels précis, descriptifs - pour ne pas dire platement réalistes - pourrait alléger le tout. Je voyais déjà la maison, une forêt, une école, les chemins entre la maison et l'école… Le metteur en scène m'a présenté une plate-forme tournante ronde, abstraite, sombre, avec des formes menaçantes qui tenaient lieu de forêt. Je me suis dis que ce n'était pas possible, les enfants ne s'y retrouveront jamais et n'écouteront pas. Il a fallu la rencontre avec le public pour que je réalise à quel point la scénographie, comme la lumière et l'environnement sonore, sont de véritables langages scéniques et comme j'avais encore peur de ces langages entre évocation et suggestion, beaucoup plus riches et forts que l'illustration. Les enfants avaient tout perçu, tout senti, tout reçu et ce dépouillement poétique avait permis à chacun d'entrer dans la forêt par son propre chemin et d'en sortir avec ses propres images. Je me rappelle après le spectacle, que les enfants se plaignaient de ne pas avoir vu la maîtresse d'école ou Pamela. Je leur demandai s'ils étaient capables de la dessiner. Ils furent tous capables de la dessiner, telle qu'eux l'avaient imaginée. La seule production que j'ai vue qui montra Paméla sur scène tuait ce mystère. Or elle doit rester mystérieuse car c'est en quelque sorte l'ange qui permet à l'Ogrelet de réussir ses trois épreuves et d'avoir le goût d'entrer dans cette humanité.

L'Ogrelet m'a enseigné la vigilance. J'ai réalisé à quel point j'avais encore profondément enfouis des préjugés sur la capacité de comprendre des enfants, leurs aptitudes à décoder par eux-mêmes les images et les langages de l'art qui jamais ne doivent expliquer, surligner, illustrer, donner à voir et à comprendre une perspective et une seule. Avec *L'Ogrelet*, j'ai appris tout autant du metteur en scène que des enfants.

Le bruit des os qui craquent, en 2007-2008.

De retour de tournée, notre comptable au bureau m'avait enregistré un documentaire qui parlait des enfants soldats. Les images que je voyais étaient d'une horreur absolument insupportable. La situation de l'enfant soldat contient en concentré tous les abus, toutes les exploitations, toutes les violences faites à l'enfance : abus sexuel, lavage de cerveau, esclavagisme, violences physiques et verbales, froid, faim, humiliations, accoutumance à la drogue, etc. L'enfant soldat se voit voler non seulement son enfance mais son avenir. Est-ce qu'on peut parler de ces réalités aux enfants qui n'ont pas vécu ces situations? Comment leur parler de ça, et surtout aux enfants qui chez nous sont bien habillés pour la saison, qui mangent trois repas par jour. Cette question, je l'ai posée à 13 classes d'enfants entre 9 et 12 ans, auxquels je suis allée présenter le documentaire qui était loin d'être conçu pour des enfants. J'ai bien sûr préparer cela en écrivant des lettres aux parents, aux enseignants afin de leur expliquer ce que je voulais faire. Aux enfants, à mon arrivée je leur ai dit « je vais vous présenter quelque chose de très dur… mais après on va en parler. » Puis je n'ai posé qu'une question: est-ce que nous avons le droit, nous les adultes, de vous parler de ces réalités que vous ne connaissez pas ? Dans les 13 groupes, tous les enfants m'ont répondu de manière catégorique : non seulement vous avez le droit mais vous avez le devoir. Si vous ne le faite pas, comment peut-on réagir, comment peut-on le savoir ? Ils avaient absolument besoin d'être informés sur le monde dans lequel ils vivent.

Dans le film il y avait une scène particulièrement dure : des cadavres d'enfants (8, 9 et 10 ans) sont étendus sur le sable. Ils perdent leur sang et sont mangés par des oiseaux de proie. A chaque projection, les enfants en avaient le souffle coupé. Suite au film, j'avais laissé à chaque enfant un questionnaire de 4 pages qui n'était pas un devoir, ils pouvaient ne répondre qu'aux questions qui les intéressaient et ne le remplir que s'ils en avaient envie. Une question était très précise : quelle est l'image la plus dure de ce documentaire ? J'imaginais retrouver cette image. Or les enfants ont très souvent répondu que c'était celle du petit du Myanmar, enfant de 12-13 ans, qui dit qu'il n'a plus d'avenir devant lui, qu'il n'a jamais été à l'école et se sent trop vieux pour y retourner. Les enfants avaient été assez intelligents pour comprendre que ces enfants qui étaient morts n'avaient plus rien à perdre, alors que le petit garçon qui n'a plus d'avenir devant lui, a encore tout à perdre.

Je me suis mise à chercher, lire, me documenter. Les doutes, les pièges se sont multipliés. Comment dire les violences les plus intimes sans tomber dans le voyeurisme ? Comment dénoncer sans faire une charge insoutenable ? Comment hurler sans l'excès du cri ? Comment donner la mesure de la tragédie sans parler chiffres et statistiques ? C'est structure dramatique du texte *Le bruit des os qui craquent* qui a résolu mes doutes. Il s'agit d'une structure à deux temps : le temps de l'action et celui du témoignage. Dans l'action, on voit Elikia prendre le risque énorme de fuir le camp des rebelles pour sauver Joseph, le petit de 8 ans qui vient d'arriver, le plus petit à arriver jusque là. Début de la pièce : les deux enfants partent du camp des rebelles et à la fin on voit les enfants arriver à l'hôpital où ils sont sauvés et accueillis par Angelina, une infirmière qui les soigne et les réconforte. Joseph est guérit et retourne à sa maison et l'on sait qu'Elikia, qui ayant contracté le virus du sida, va pouvoir rester deux ans à l'hôpital avant de mourir.

La deuxième trame du récit est le témoignage de l'infirmière. Elle est appelée à aller témoigner à la place d'Elikia dans une de ces fameuses commissions de vérité et réconciliation. Elikia, dans ces deux années où elle est restée à l'hôpital, a écrit son journal

intime. Angelina vient témoigner à la place d'Elikia morte entretemps. Cette structure en deux temps donnait au public une double approche : l'émotion par l'identification dans les scènes d'action et la distanciation qui permettait à la fois de mettre en contexte et surtout, qui autorisait la nécessaire dénonciation.

De ce texte, j'ai appris beaucoup sur la catharsis et l'identification au théâtre. La première lecture publique a été présentée à des adultes qui m'ont presque convaincue que le texte était trop dur pour les jeunes. Je connaissais bien ce sentiment de ravage intérieur et me rappelais parfaitement le jour où j'ai mis le point final au texte : j'ai été envahie d'un immense soulagement avec le sentiment d'entrer enfin en convalescence. Je savais, pourtant, que je l'avais écrit après mes rencontres avec des jeunes de 9 à 12 ans en m'inspirant de leurs commentaires et de leurs réflexions. Au Carrousel, nous avons donc organisé des lectures publiques suivies de discussions devant des publics différents : adultes, enfants et publics mixtes. Ce sont les lectures publiques qui m'ont permis de comprendre pourquoi c'est un texte dur pour les adultes et pourquoi pour les enfants c'était avant tout une histoire d'espoir. Les enfants suivaient les enfants en train de couper la chaîne de la violence. Ils rencontraient une adulte, Angelina qui les accueille, les console et qui leur redonne le goût que les adultes peuvent êtres bons avec les enfants. Alors que les adultes se sentaient comme les membres de la commission, impuissants et coupables.

Je n'étais pas particulièrement étonnée que les enfants aient perçu l'espoir du texte *Le bruit des os qui craquent*, mais j'en étais très heureuse. Pour moi, il y avait bien sûr un espoir, malgré la mort d'Elikia : elle fuit, sauve Joseph, lui permet d'aller à l'école. Puis elle laisse ce cahier pour que d'autres ne vivent pas ce qu'elle a vécu. Le désespoir est probablement la seule limite que je ne franchirai jamais et que je ne veux pas franchir. J'ai toujours en tête cette phrase d'Ana-Maria Machado, que je traduis librement de l'espagnol : «Écrire pour les enfants c'est la même chose qu'écrire pour les adultes. C'est construire des mondes conscients et inconscients. La seule différence c'est que lorsqu'il s'agit des enfants, il faut construire un troisième monde, celui de l'espoir.»

Le texte *Le bruit des os qui craquent* m'a aussi appris beaucoup sur la retenue que nous avons encore et toujours quand il est question de parler du « monde » avec les enfants. Les enfants connaissent le monde toujours beaucoup plus que nous ne pouvons imaginer. Regardez seulement les images du commerce que nos enfants consomment tous les jours sans aucune distance critique, seuls avec eux-mêmes : images de pénis géant, de sexes de femmes, de violences de toutes sortes, jamais mises en contexte, données comme allant de soi, jamais discutées.

Que pouvons-nous retenir de ce parcours ?

Que si les enfants ont le défi de grandir, je crois que les artistes qui choisissent ce public reçoivent également le défi de grandir.

J'aimerais pour finir vous laisser deux devoirs à faire consciencieusement dans la vie de tous les jours :

Devoir d'inquiétude
C'est une attitude devant la vie, devant l'enfance et devant la création. Un mélange fluctuant de questionnements, d'observations, de lectures, de discussions, de notes éparses qui semblent aller nulle part mais qui gardent en éveil tous les sens et surtout cette attitude naturelle de l'enfant à demander « Pourquoi ? Comment ? » À propos de tout et de rien. Il y a un devoir d'inquiétude dans tout parcours d'artiste. Ce devoir est multiplié de manière exponentielle quand il s'agit du jeune public. L'inquiétude ne donne pas de réponses, pas de recettes mais elle entretient le désir de toujours tout remettre en question.

Je pratique toujours l'exercice, chaque fois que je vais au théâtre que je vois un spectacle de danse, chaque fois que je vois un film et que je suis bouleversée. Celui d'analyser ce que j'ai vu à travers un hypothétique regard d'enfant. Est-ce qu'on pourrait présenter ce spectacle/ce film à des enfants? Et si non, pourquoi ? Si oui, pourquoi ? Quels groupes d'âges sembleraient les plus appropriés?

Devoir d'audace.
L'audace et le risque sont fabuleux. Oser présenter quelque chose et oser provoquer des questionnements. C'est essentiel à la santé de l'art. On va vers… et vers est toujours un *inconnu* avant d'avoir été exploré. C'est mystérieux et attirant, parfois douloureux - et pourquoi pas. Est-ce que la vie est toujours heureuse ? Le devoir d'audace est double quand il s'agit de publics d'enfants. L'artiste doit affronter ses propres peurs, il s'agit de l'autocritique. Il doit aussi affronter la batterie d'adultes qu'il y a entre lui et l'enfant et il doit les convaincre. Vous savez aussi bien que moi à quel point les silences par exemple, même les gros plans au cinéma, l'intensité sont dangereux. Je le dis sans exagérer, quand il s'agit d'un public d'enfants même une virgule peut être subversive. Alors que les enfants sont loin d'être aussi fragiles.

Échange avec la salle.

Question dans la salle : Sur le rapport entre le théâtre et le cinéma. Le théâtre étant un spectacle vivant, sur un public d'enfant l'élément visuel ne peut pas être rappelé, il y a une différence de situation.

Suzanne Lebeau
Il y a une très grande différence entre le cinéma et le théâtre c'est certain, mais cette différence est tellement grande. La raison pour laquelle j'ai travaillé de manière si serré et en continuité avec les enfants c'est que j'ai l'impression que de tous les arts, le plus censuré a toujours été le théâtre. Parce que les adultes et les enfants le découvrent en même temps, parce que ça ne se produit jamais deux fois de la même manière, parce que c'est impossible de faire un arrêt sur image et d'y revenir, parce que le cinéma, l'enfant peut désormais le découvrir dans la chaleur de son foyer, même tout seul comme un livre, en allant sur

Internet par exemple. Par contre, c'est justement cette solitude qui rend la charge de ces images encore plus troublantes.

Question dans la salle : Sur la notion d'éléments traumatiques, une problématique peut être mise en scène au théâtre de façon cathartique de façon plus rassurante pour l'enfant me semble t-il, alors que sa mise en images par le film risque d'enkyster le problème de l'enfant. Souvent lorsque nous avons le choix entre plusieurs films à *école et cinéma*, nous pouvons choisir par rapport au public scolaire que l'on a. Quand on sait que dans la classe on a un enfant qui a vécu un événement traumatique important, on diffère le choix du film.

Suzanne Lebeau
Au théâtre, je pourrais vous raconter l'histoire d'un spectacle que j'ai écrit sur l'inceste. Dans les journaux je suivais l'histoire d'une petite fille qui avait 8/9 ans, victime d'inceste de son père et au fur et à mesure de l'enquête, des détails sordides sont sortis. Tous les jours c'était la première page des journaux, on l'appelait l'Ogre de l'Acadie… Le père organisait des partouzes. Une trentaine d'enfants du village avaient été abusés par son père pendant 4 ou 5 ans. Le père fut mis en prison et tué par les autres détenus. L'inceste, c'est dur, terrible et j'ai réalisé avec les chiffres statistiques que 15 % des filles du Québec avaient été ou étaient victimes d'inceste. J'étais sidérée. Ça ma pris plus de 2 ans pour écrire ce texte. Dans ce texte il y avait 3 personnages. Marie à 8 ans quand commence l'inceste, Marie à 15 ans quand elle met la clé sur la porte et Marie à 35 ans quand elle est adulte et qu'une histoire d'amour fait remonter tous ses souvenirs. On a fait une lecture devant des adultes qui ont trouvé que c'était trop dur. Pour les lectures devant les enfants, c'est la simultanéité dramatique des trois Marie sur scène qu'ils ne pouvaient pas comprendre, pour eux il y avait un non-sens dramatique. Par contre sur l'inceste ils n'avaient aucun problème. Je leur ai alors posé la question : quand vous êtes rentrés à la maison après le spectacle et que vos parents vous ont pris dans leurs bras, quand votre père vous a enlacé, touché, comment vous sentiez-vous? Les enfants ont été unanimes : « voyons, on le sait quand c'est bien ou quand c'est mal. ». Par contre, il y a eu des enseignants très fins qui m'ont dit : ça serait important qu'on soit au courant que c'est un texte sur l'inceste, pour être capables de préparer certaines petites filles qu'on soupçonne d'avoir des problèmes à la maison. Mais après les lectures devant les enfants, j'ai décidé qu'on ne présenterait pas ce texte aux enfants : cette petite fille de 8 ans était figée dans son rôle de victime, comme morte et n'avait aucun pouvoir de changer son destin, donc ça ne m'intéressais plus.
Au cinéma, est ce qu'on peut parler différemment d'histoires douloureuses ?
Dans *Little Bird* c'est un film qui aborde une situation douloureuse d'une autre nature, un petit garçon et son père qui vivent la mort de la mère, on ne sait pas au début que la mère est morte mais on voit l'attachement d'un petit garçon pour un oiseaux qui entre à la maison, défiant le père. Le père est violent avec le fils. Beaucoup de gens se posaient la question est ce qu'on peut présenter ce film là aux enfants. Je trouve que c'est un film formidable car l'enfant a tous les bons réflexes et il arrive à amener le père à partager des sentiments extrêmement douloureux et à passer par-dessus sa peine pour se réconcilier avec son fils. Comme dans *Le bruit des os qui craquent,* les enfants face à ce film ne peuvent pas faire autrement que de s'identifier à l'enfant, et celui-ci a tous les reflexe d'un enfant sain qui va chercher quelque chose à consoler, jusqu'à réussir à ramener le père sur le terrain de l'émotion partagé. Moi aussi je le présenterais à des enfants.

Autre exemple d'un film récent, *Wadjda.* Ce n'est pas un film tragique, mais un film lumineux, les deux enfants sont crédibles, sensibles… et ils nous amènent sur le territoire de leurs désirs qui sont légitimes pour nous mais qui ne le sont pas pour une certaine société et culture. Au cinéma, les enfants sont attirés par pleins de choses. A l'âge de 8 ans ma fille voulait toujours qu'on lui montre la *Révolution Française,* le film de 3 heures en 2 épisodes. A l'âge de huit ans, elle se demandait pourquoi il n'y avait plus de princesses en France, et je lui ai expliqué qu'il y avait eu la révolution et elle a voulu regarder le film. Après avec ses cousines elle jouait à la révolution française. Et pourtant on ne peut pas dire que ce soit un film pour enfant.

Question dans la salle : Pour *Le Bruit des os qui craquent*, vous avez choisi des groupes d'enfants de 9 à 12 pour leur montrer le documentaire sur les enfants soldats. Pourquoi cette tranche d'âge ? Et entre ces âges, avez-vous repéré des différentes au niveau de leur sensibilité, leur mode de réflexion, de pensée ?
Dans un autre domaine, vous parliez d'affronter la batterie des adultes, des accompagnateurs - cette fois, comment avez-vous eu des conversations avec les parents et les enseignants avant le documentaire ?

Suzanne Lebeau
Je suis tout le processus d'écriture, et toutes les premières représentations expérimentales. J'ai travaillé avec des enfants entre 9 et 12 ans, car c'est un groupe d'âge que j'aime beaucoup. Après 12 ans on rentre à l'école secondaire qui dure chez nous 5 ans et le contexte est autre. Les enfants avant 9 ans sont dans la découverte du monde qui les entoure. Et c'est à partir de 9 ans l'enfant est dans l'exploration du monde qui est loin de lui. Donc j'avais fixé 9 ans comme base minimale et 12 ans parce que c'était la fin du cycle élémentaire. J'aurais pu aller travailler avec les jeunes secondaires mais je n'avais aucun doute sur leur capacité à s'intéresser à la réalité des enfants soldats et à leur capacité à décoder, alors que j'avais des doutes pour les plus jeunes. C'est certain qu'en travaillant avec des enfants de 9 à 12 ans, mon regard c'est mis à la hauteur de leur regard. D'ailleurs au début du texte, Elikia a 13 ans, elle donc a été enfant soldat à partir de 10 ans et Joseph a 8 ans donc on couvre à peu près cette tranche d'âge. C'est certain que ces deux personnages portent sur le monde, sur leur vie de famille le regard que nos enfants vont aussi porter sur les relations familiales, sur le besoin d'être entouré d'adultes qui vont les comprendre, les aimer et les aider à grandir. Et moi c'est certain que mon regard c'est beaucoup fixé sur leur regard à eux. Pendant les représentations expérimentales, ayant beaucoup travaillé avec les 9 à 12 ans, ces enfants m'ont tous convaincue que le spectacle était pour eux. Par contre je sais qu'aussitôt le spectacle parti en diffusion, il a été beaucoup plus présenté aux adultes qu'aux enfants et très souvent à des enfants de plus de 12 ans, des collégiens et des lycéens. Les diffuseurs n'ont pas tenu compte du travail que j'avais fait parce que pour les adultes le spectacle paraissait beaucoup trop dur. Même en France à la Comédie Française, il a été programmé pour adultes. Etonnant parce qu'en fait, le spectacle est plus dur pour les adultes que pour les enfants. Ce qui est également étonnant, est que j'ai eu la surprise de constater que ce documentaire présenté aux 13 groupes d'enfants, le tiers des enfants l'avaient vu quand il était passé a une heure de grande écoute à 20h sur télé Québec, et beaucoup d'entre eux l'avaient vu seul sans jamais en discuter avec personne. Par ce qu'ils voient, les enfants sont beaucoup plus informés que ce que l'on ne pense. C'est comme si la réalité est en train de se transformer en fiction, et la fiction en train de se transformer en

réalité. Je l'ai aussi constaté avec *Petit navire*, un texte écrit par Normand Chaurette où dans le spectacle, une adulte gifle pour de vrai un enfant. Et je me suis rendu compte qu'une gifle sur la scène a plus de poids qu'une guerre en direct à la télévision.

Question dans la salle : Est-ce qu'on peut parler de tout avec les enfants?

Suzanne Lebeau
La seule limite que je n'ai pas franchit, je l'évoquais, c'est le désespoir. Par exemple, je serais incapable de proposer aux enfants un film où il n'y a aucune forme d'espoir. Même moi comme adulte qui va au théâtre, je suis las et fatiguée de pièces qui ne laissent pas d'espoir. Je ne supporte plus le nihilisme, l'univers borné. J'ai besoin de pouvoir respirer et de voir la lumière. Après avoir écrit *Le Bruit des os qui craquent*, je me suis demandée où aller maintenant : vers quelque chose de plus dramatique, qui cette fois toucherait les adultes et les enfants dans la même zone émotive ? Je n'avais pas envie de toucher les enfants d'une manière et les adultes d'une autre. Les adultes se sentaient tellement mal après *Le Bruit des os qui craquent*, que c'en était épouvantable. Le seul sujet que j'ai trouvé c'est la mort d'un enfant. Un adulte ne peut pas être plus responsable d'un enfant. Un enfant qui meurt est une injustice terrible mais qui fait aussi partie de la vie. Mon crédo : les enfants sont aussi sensibles que moi, et sont aussi intelligents que moi, ce sont des êtres humains complets. J'aime beaucoup Piaget. Il a pris comme postulat de départ que l'enfant allait acquérir à chacun des stades de son évolution des choses qui allaient le mener à la pensée logique. Mais ce que j'aime beaucoup chez Merleau-Ponty c'est qu'il dit que l'enfant est en soi un être complet. Le dessin d'enfant qui déforme parfois la réalité est un dessin en soi, c'est son expression et sa perception de la réalité à un moment de son développement, ce n'est pas un dessin raté.

La seule limite que je me donne est donc l'espoir. Parce que je pense qu'il n'y a pas de situation dans le monde qui soit vraiment désespérante. A partir du moment où je me dis un être humain, je peux et je dois faire quelque chose.
On entend beaucoup qu'on peut parler de tout aux enfants, à condition de savoir comment alléger, métaphoriser, transformer les hommes sous forme d'animaux par exemple. Je pense au contraire que l'on peut tout aborder de manière frontale mais en faisant attention de garder l'espoir. On parle aussi de ressources stylistiques mais elles sont bien souvent utilisées pour rendre la réalité moins dure, tel que l'humour pour faire rire et sourire. *Le bruit des os qui craquent* ne fait ni rire ni sourire mais pourtant les enfants en gardent un espoir.

Après Pessac...

Pessac, le train et les enfants de cinéma.

J'aurais pu appeler ce court texte *Train de vie* car mine de rien le train est une ligne entre nous. D'abord et sans le savoir c'est Olivier qui court à ma rencontre, les cheveux au vent et ne veut pas rater l'arrivée du train en gare. Je le regarde courir. Je suis à la gare, arrivée à Pessac par le train précédent. Puis je rencontre les filles, les filles de Pessac, Raphaëlle, Anne-Claire, Blandine, présentes partout, tout le temps pour les grandes choses et les petits détails. Elles habitent magnifiquement ce lieu magnifique qu'est le Cinéma Jean Eustache avec ses salles confortables, belles et de grandeur humaine, ses lieux de rencontre, son espace convivial pour la bouffe, le soleil et l'air frais sur tout cela. Les deux équipes, celle de Pessac et celle des *Enfants de cinéma*, Eugène, Olivier, Lydie, Delphine, Anne, Marion travaillent ensemble comme si elles l'avaient toujours fait et il faut demander beaucoup pour comprendre un peu qui est de quelle association car ils font front commun sur tout, répondent à toutes les demandes, sont au courant. Les rencontres ? Que dire des rencontres de ce 20e anniversaire ? Chacun est un passionné, avec ses coups de cœur, ses intérêts, sa vision et le courant est fluide. Il circule, se partage, se communique. On discute fort et avec conviction… du petit déjeuner à la nuit tombée depuis longtemps. Pour moi, c'est une belle découverte que cette association de passionnés qui vivent les valeurs de la décentralisation et associent chaque année un petit morceau de la France à l'aventure d'un cinéma pour enfants qui soit du cinéma. Le dernier soir est à la fête… au château bien sûr. Région oblige. Nous sommes traités comme des châtelains. Le lendemain, départ pour Paris, nous sommes quelques uns à rentrer. Le voyage… les discussions continuent jusqu'à l'arrivée au wagon restaurant. Intarissable, inépuisable, le bonheur d'être ensemble.

Suzanne Lebeau