

Plus que jamais, le défi de créer Entretien avec le Carrousel

Chantale Cusson et Diane Pavlovic

Numéro 35 (2), 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/27214ac>

[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

Cusson, C. & Pavlovic, D. (1985). Plus que jamais, le défi de créer : entretien avec le Carrousel. *Jeu*, (35), 17–38.

retenti jusqu'ici; la pièce a déjà été traduite en anglais, en catalan, en espagnol, en irlandais et en portugais. Peu de pièces québécoises connaissent autant de traductions et de nouvelles productions à l'étranger. De quoi s'incliner pour les uns, de quoi être encouragés à poursuivre un travail déjà bien implanté pour les autres.

Après le défi des dix premières années, le Carrousel nous fait part de quelques réflexions sur le théâtre pour enfants, sur son travail, et nous parle de son défi: créer.

chantale cusson

plus que jamais, le défi de créer

entretien avec le carrousel

création et production: deux réalités

Le Carrousel fête son dixième anniversaire cette année. Jusqu'à maintenant, il a créé huit textes, tous de Suzanne Lebeau. Quel bilan faites-vous de la production de ces pièces d'un même auteur; entrevoyez-vous, pour les années à venir, une continuité en ce sens ou songez-vous à faire appel à d'autres auteurs?

Suzanne Lebeau — En effet, j'ai signé tous les textes créés par le Carrousel. Et j'ai fait, en tant qu'auteure, une sorte d'historique, ou de bilan, de ce travail de création. Parmi ces huit textes, certains sont des textes nécessaires. J'entends par là des textes qu'un auteur porte longtemps en lui et qui naissent de nécessités, de besoins très intimes. Pour moi, ce sont les plus importants. Les autres sont soumis à des contraintes de production plus qu'à des nécessités de création. J'aime encore beaucoup *Ti-Jean voudrait ben s'marier mais...*, la première pièce que j'ai écrite, il y a dix ans. C'était un texte nécessaire. Après cette création a eu lieu une période que j'appellerais alimentaire. Il fallait à la fois maintenir la structure que l'on s'était donnée pour produire les textes que l'on voulait jouer, et répondre à un marché qui nous obligeait à un certain rythme de création. On jouait pour les petits (de cinq à huit ans) et pour les plus grands (de neuf à douze ans); tous les ans ou tous les deux ans, il fallait ajouter un nouveau spectacle à notre programmation. C'est la période des textes qui me semblent les moins importants. Et puis il y a eu *Une lune entre deux maisons*, qui m'a habitée longtemps avant que je l'écrive. Depuis déjà deux ou trois ans, j'étais très attentive à ce qui passait dans les salles. Le Carrousel, comme plusieurs autres compagnies, jouait de plus en plus souvent en salle fixe et dans les festivals qui attiraient des publics non scolaires: l'âge des enfants présents n'était pas facilement contrôlé comme lors de représentations dans les écoles et les tout-petits (à partir de trois ans) étaient très nombreux à des spectacles qui les concernaient souvent fort peu. *Une lune* a aussi été une charnière dans mon rapport à l'écriture. Je n'ai plus été capable d'écrire pour répondre à des contraintes de production et chacun des textes qui a suivi devait répondre à des besoins d'auteure. J'ai revendiqué ce droit à la création, mais je ne crois pas que l'on puisse obliger une compagnie à endosser tous les aléas de la création d'un auteur. Il m'apparaît donc

normal qu'on aille chercher d'autres textes afin que, tout en conservant une politique artistique intelligente et suivie, les besoins de création de tous les membres d'une troupe soient comblés. Ceux-ci ne doivent pas toujours être dépendants d'un auteur, de son texte à venir, et l'auteur ne doit pas toujours être pressé de produire afin de combler leurs attentes.

Ressentez-vous une sorte de déséquilibre entre le rythme de création quasi imposé par l'auteur et le rythme de création, de production souhaité par les autres membres de la compagnie?

Alain Grégoire — En fait, l'équilibre à trouver ne se situe pas seulement entre l'écriture et la production; il est également à établir entre le travail artistique et l'administration.

Gervais Gaudreault — Je pense que ce n'est pas tout à fait en termes de déséquilibre que se pose le problème. On n'a effectivement produit que des textes de Suzanne, mais ça ne veut pas dire qu'on n'est pas ouverts à la possibilité d'en produire d'autres. Et puis, à travailler aussi longtemps avec un même auteur, on a bien été forcés de réaliser qu'écrire une oeuvre, ça demande du temps. Il faut donc essayer de donner de meilleures conditions aux auteurs afin qu'ils puissent avoir le temps de répondre plus adéquatement à des commandes impulsives, et d'approfondir une structure et les émotions qui vont la porter. Quant au rythme de production, on ne le voit pas tellement en termes de diffusion, d'obligation de créer chaque année. Depuis deux ans environ, on se préoccupe davantage des besoins de chacun de nous: cette année, chacun des trois codirecteurs est responsable d'un projet de



Ti-Jean voudrait ben s'marier mais..., le premier texte de Suzanne Lebeau. Dans l'ordre habituel: Diane Ricard, Gervais Gaudreault et Jacques L'Heureux. Photo: Raymond Beulac.



Suzanne Lebeau, Gervais Gaudreault et René-Daniel Dubois, trois des quatre interprètes de la pièce *Le jardin qui s'anime*, mise en scène par Jean Fugère. Photo: François Labonté.

création. Mais il ne va pas nécessairement en résulter un plus grand nombre de spectacles par année. On y va avec prudence pour ne pas devenir une simple maison de production. On veut avant tout prendre le temps d'élaborer, puis de travailler en profondeur nos produits artistiques. Un processus de création comprend plusieurs étapes et la première, celle de la préparation, est aussi importante que la dernière, celle de la production. L'étape préparatoire ne touche pas seulement l'écriture, donc l'auteur, mais aussi la « traduction » du texte, donc le metteur en scène qui transmet le projet au scénographe, aux interprètes, etc., qui les stimule pour qu'ils portent tous *le même* projet. Ça prend du temps et on souhaite pouvoir s'en donner plus. On ne va donc pas accélérer la mise en production juste pour l'accélérer, même si on désire tous mettre de l'avant de nouveaux projets. Et, évidemment, intervient toujours l'équilibre à trouver entre l'administration et le travail artistique.

A.G. — D'après moi, le dernier spectacle, *la Marelle*, montre bien l'actuelle période du Carrousel, celle qui correspond à l'intégration d'un troisième codirecteur, en l'occurrence moi. La dynamique qui, avant, tenait à deux personnes, relève dorénavant de trois. Et, il y a un an et demi, quand on a eu l'idée d'un spectacle sur les enfants et les personnes âgées, il s'agissait d'un objet commun auquel on s'est consacrés tous les trois; ça s'appelait *les Enfants ridés*. On a fait un atelier parrainé par le Centre d'essai des auteurs dramatiques, auquel ont également participé des comédiens. Ensuite, c'est surtout Suzanne et moi qui avons pris le projet en charge, mais on y revenait souvent à trois afin de faire le point. Et Suzanne a écrit un texte, un peu comme on pond un oeuf si je peux dire.

S.L. — Mais ça n'était pas du tout le texte prévu.

A.G. — Ça n'était pas la même chose; ça touchait le même thème, mais pas de la

façon dont on l'avait travaillé en atelier. Ce texte changeait donc nos projets, mais on y a adhéré. Il est important d'avoir une structure souple, car si on s'en était tenu au plan initial, on aurait dit: « D'accord pour ce texte, mais on va le produire après *les Enfants ridés*. »

G.G. — C'est important d'être à l'écoute des glissements, des hasards de la création.

Le fait de travailler avec un auteur maison vous rend probablement plus sensibles à ces glissements puisque le projet est suivi pas à pas. Est-ce que tous vos projets sont ainsi conçus et suivis par tout le groupe de direction?

S.L. — Il n'y a pas de recette, pas un fonctionnement unique qui ait présidé aux huit créations. Mais la pièce, *les Enfants ridés*, qui est devenue *la Marelle*, est notre première vraie production maison, du début à la fin.

À cause de la concertation, du retour constant à trois?

G.G. — Non, pas tellement à cause de la concertation; on s'est toujours consultés. Mais c'est la première fois, entre autres, que le metteur en scène est issu du noyau de direction. La mise en scène des *Petits Pouvoirs* avait été réalisée par Lorraine Pintal. Le travail s'est fait en étroite collaboration, mais Lorraine n'est pas membre de la direction et, une fois son contrat terminé, elle n'a plus été là.

A.G. — C'est un peu la même chose avec *Une lune*; Léo Munger a signé la première mise en scène, mais Gervais l'a ensuite reprise. On a pu alors aller plus facilement dans le sens que l'on souhaitait en se permettant des changements.

S.L. — C'est aussi plus facile d'arriver à un certain consensus. Je reviens aux *Enfants ridés*. Si j'avais été une auteure extérieure à la troupe et que je sois arrivée avec *la Marelle* comme résultat d'une commande, sans que personne ne partage mon processus, sans qu'il y ait retour, consultation et discussion, je ne sais pas si elle l'aurait acceptée. Elle aurait pu me dire, et avec raison: « Ça n'a rien à voir avec la commande. » Mais comme je suis membre de la compagnie, il y a toujours des échanges possibles, des aller et retour sur le sujet; on discutait de la vieillesse et de l'enfance. Et pour moi, *la Marelle*, c'est comme la version privée, intime de ce que devaient être *les Enfants ridés*. Dans le projet initial, la pièce devait avoir une sorte de portée, de répercussion, semblable à celle des *Petits Pouvoirs*, mais que je voulais quand même absolument différente. *Les Enfants ridés* viendront peut-être aussi.

G.G. — Notre volonté est de privilégier le travail artistique en fonction des impératifs de diffusion, de promotion. On aurait pu refuser le texte qui s'adresse aux tout-petits et s'en tenir au projet pour les six ans et plus. Mais on a fondé et alimenté une compagnie afin qu'elle puisse nous permettre de créer. Et de plus en plus, elle doit être au service de notre création et non pas développée de sorte que nous soyons essentiellement à son service. C'est une différence fondamentale. À notre âge, on n'a plus de temps à perdre à essayer de tenir les choses pour les tenir.

S.L. — J'aimerais revenir à la question du déséquilibre ou de l'écart dans le rythme de création. Je ne le ressens pas tellement, mais je trouverais extrêmement stimu-

lant que l'on monte des textes autres que les miens, de voir la réalisation d'un projet, dont je serais responsable en tant que codirectrice, mais que je n'aurais pas proposé.

A.G. — Sauf qu'on n'a pas encore trouvé ce texte ou ces textes que l'on cherche.

G.G. — C'est une difficulté, en effet. Le fait de travailler avec un auteur maison nous a rendus exigeants quant au choix des thématiques et à la façon de les traiter. Puis, il y a un problème de répertoire et de relève. On compte très peu d'auteurs, et certains écrivent presque par accident ou de façon très ponctuelle. Il y a donc quelque chose qui ne se nourrit pas, qui ne grandit pas beaucoup, ou très lentement, dans cette pratique.

Vous dites que ce serait très stimulant pour le Carrousel de produire d'autres auteurs. Pour un auteur maison, le fait d'écrire pour une autre compagnie ne se révélerait-il pas aussi stimulant?

S.L. — Tout est problème de commande. Mais quand une commande est claire, c'est plus facile pour un auteur de travailler, et plus stimulant. Si elle est vague, que la compagnie est en processus de recherche et qu'elle ne sait pas encore exactement comment s'orienter, c'est plus difficile. Je pense à la commande du Théâtre de l'Avant-Pays. Elle était extrêmement précise et c'est le texte que j'ai écrit avec le plus de facilité; j'avais réellement le loisir de travailler avec les mots puisque je n'avais pas à définir ma vision de l'univers. Je n'étais pas responsable de la production et c'est allégeant pour un auteur de ne pas être chargé, à tous les niveaux, de la mise en production et en marché de son texte. Quand j'écris pour le Carrousel, je demeure



La Chanson improvisée, créée en janvier 1977, présentée dans une école. De gauche à droite: Gervais Gaudreault, Yvan Leclerc, Dominique Dupire-Farand et Suzanne Lebeau. Mise en scène: Mona Latif-Ghattas; scénographie: Raymond Corriveau. Photo: Michel Brais.

responsable du texte, de sa production et de sa diffusion, et ce, jusqu'à la fin; je dois le défendre pendant trois, quatre, cinq ou même dix ans. Je suis liée à tout.

Vous avez parlé de maturité; comment se pose pour vous le fait de vieillir et de continuer à faire du théâtre pour enfants?

G.G. — Le problème, en tout cas, s'est posé pour moi lorsqu'on a décidé, ensemble, que je ne tiendrais pas le rôle du petit garçon dans *la Marelle*. On a réalisé que je pourrais difficilement jouer sans artifices. C'est une dure réalité. C'est excitant mais aussi bouleversant de prendre conscience ainsi qu'on a vieilli comme interprète. Il y a des rôles qu'on ne peut plus jouer.

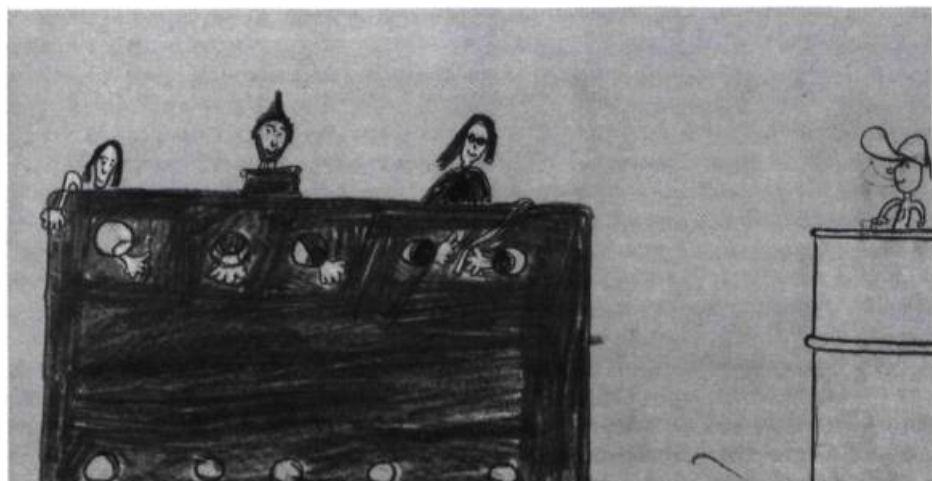
A.G. — Tout cela, parce qu'on s'en tient encore à l'indispensable processus d'identification que doit installer le comédien qui joue un enfant. Mais on aurait pu choisir de ne pas travailler en ce sens.

G.G. — C'est vrai, ça aurait pu être un lieu d'expérimentation. Mais je me suis senti entrer dans une sorte d'interzone. À trente-trois ans, c'est sûr, on ne joue plus comme à vingt ans. Mais pendant une douzaine d'années, j'ai joué plusieurs rôles d'enfants. J'ai développé un jeu, une pensée, une philosophie autour de cette pratique et maintenant, je vais plutôt tenir des rôles d'adultes et, pourquoi pas, laisser les autres aux plus jeunes. Mais ça demeure un constat troublant.

une pratique à reconnaître: encore et toujours

A.G. — En réalité, ce que je trouve le plus difficile dans le fait de vieillir et d'avoir derrière soi un certain nombre d'années d'expérience, c'est que le théâtre pour enfants est encore très peu considéré. Il faut constamment le défendre, prouver notre professionnalisme, montrer et démontrer qu'on fait du théâtre, du théâtre pour enfants, mais du théâtre.

S.L. — Quand on est jeune, ça dérange moins de jouer au missionnaire; on a une propension à refaire le monde. Mais en vieillissant, on a davantage besoin d'un minimum d'assises.



G.G. — On devient plus intolérant face à toutes sortes de conditions.

S.L. — Par rapport au jeu, par exemple. J'ai cessé de jouer parce que mes trente ans n'étaient plus capables d'absorber les conditions de tournée dans les écoles; mon corps les refusait. Dans le domaine de l'écriture, par contre, c'est différent. J'ai l'impression de progresser, d'aller vers une écriture plus personnelle. Pour moi, ce n'est pas contraignant d'écrire pour les enfants. On me demande souvent si je n'ai pas le goût d'écrire un texte pour adultes. J'en écrirai un quand j'en aurai vraiment envie, quand j'en ressentirai le besoin; pour le moment, ce n'est pas une nécessité. Enfin! J'espère que ma façon d'écrire change. Je ne fais peut-être que suivre l'évolution du milieu, mais je me sens de moins en moins liée par les besoins qu'on dit être de l'enfance. Mais, en même temps, j'ai toujours besoin de me retourner vers les enfants pour voir encore ce qu'ils sont.

Il y a des troupes, des praticiens qui, après avoir fait du théâtre pour enfants pendant plusieurs années, délaissent cette pratique. Cela a-t-il à voir avec le fait de vieillir, avec l'épuisement qui résulte des conditions d'exercice de ce métier?

G.G. — Sans doute. Cela peut tenir à l'épuisement, à la difficulté de faire du théâtre pour enfants. Également, à la non-reconnaissance de cette pratique. La relation semble directement proportionnelle: moins c'est grand, moins c'est reconnu. *Une lune entre deux maisons*, par exemple, n'a connu aucune critique journalistique officielle si ce n'est dans *le Journal de Montréal*; *la Presse* et *le Devoir* n'ont jamais parlé de ce spectacle et *Jeu* non plus.¹ C'est incroyable.

S.L. — Et cela, malgré les deux festivals québécois de théâtre pour enfants où la pièce a été présentée. La critique a parlé de presque tous les spectacles, mais pas d'*Une lune*.

C'est depuis que vous avez fait des tournées européennes qu'on en parle.

A.G. — Nul n'est prophète en son pays. . . (Rires)

G.G. — C'est un indicatif. On a maintenu le spectacle à cause de diverses circonstances, mais si on l'avait laissé il y a deux ans, ça aurait été comme s'il n'avait jamais existé. Il y a peu de temps qu'il « existe » dans le milieu professionnel. Je ne parle pas du public; il a toujours été là. Mais, pour les gens de théâtre, il s'agit d'une oeuvre qui existe depuis deux ans peut-être, pas plus. Pourtant, on l'a créée en 1979. C'est très dur de faire du théâtre pour enfants parce que c'est souvent peu valorisant. J'ai l'impression que tout ce travail reste en dehors de l'ensemble de la pratique théâtrale.

A.G. — Il y a trois ans, lorsqu'on a décidé d'organiser une tournée en France, on voulait y présenter *les Petits Pouvoirs*. On a été les premiers surpris de constater l'intérêt que manifestaient les Français pour *Une lune*. Ils en reconnaissent, eux, les qualités. Depuis sa production à Lyon, le spectacle a joui d'une reconnaissance, non seulement en France, mais dans différents pays d'Europe. Pour un créateur, c'est extrêmement important et stimulant d'être appuyé par ses pairs, d'ici ou

1. Diane Cotnoir a cependant fait l'analyse du texte dans *Jeu* 19, 1981. 2, p. 152-153. N.d.l.r.

d'ailleurs: ça efface un peu l'impression qu'on peut parfois avoir de travailler en vase clos.

S.L. — Surtout en théâtre pour enfants parce que le public auquel un spectacle est destiné n'est pas celui qui l'achète, qui le diffuse et qui le critique officiellement. En tant que créatrice, les enfants sont mon premier critère, mon premier point de repère. Et ce n'est pas en une représentation, mais bien au cours des vingt ou trente premières, que je peux mesurer leur intérêt ou leur désintérêt, les moments où ils suivent et ceux où ils décrochent. Mais d'un autre côté, pour rejoindre les enfants, il faut que le spectacle soit critiqué, analysé, acheté par des adultes, qu'il devienne public. C'est un malaise inévitable.

A.G. — Mais encore faut-il qu'il soit critiqué selon une pensée d'adulte. Les adultes n'ont pas à dire: « Je ne suis pas un enfant, donc je ne suis pas capable d'en penser quoi que ce soit. » Ou encore: « L'enfant assis près de moi n'a pas aimé ça. » Pourquoi les critères d'analyse d'un spectacle pour enfants seraient-ils différents de ceux d'un spectacle pour adultes?

S.L. — La pièce a une structure dramatique, des personnages; le spectacle propose des signes théâtraux plus ou moins cohérents, intégrés avec plus ou moins de force; un déroulement significatif ou pas. . .

G.G. — Il y a un style de jeu également. Le théâtre pour enfants a évolué, qu'il s'agisse du jeu ou des textes, et je pense qu'il faut qu'une pièce pour jeunes publics soit analysée comme toute autre oeuvre dramatique. La réaction des gens face à cette pratique est étonnante parfois. . . Actuellement, je dirige un atelier de création



La ronde des petits dans *Chut! Chut! Pas si fort!*, un texte appelant la participation de l'enfant. En 1977, dans une mise en scène de Mona Latif-Ghattas. Photo: Éditeur officiel du Québec.

pour les élèves de maîtrise en théâtre à l'Université du Québec à Montréal. Toute une partie de l'atelier est nourrie par le travail de direction d'acteur que j'ai réalisé pour *Une lune*, travail qui a évolué au cours des cinq années et demie de représentations: jouer un spectacle trente fois et le jouer pendant cinq ans, c'est très différent; le spectacle vieillit. Et les élèves sont souvent surpris quand je leur cite les références qui m'amènent à proposer tel ou tel type d'expérimentation. Ça leur semble parfois farfelu et c'est un peu comme si je n'existais pas en tant qu'artiste, que praticien en théâtre. Puis, c'est bouleversant pour eux; ils se rendent compte qu'il se fait des choses dont ils n'ont pas entendu parler. Je ressens un sentiment d'urgence face à cette méconnaissance ou à cette non-reconnaissance. Le théâtre est un art public. On travaille pour le public; on s'inscrit dans une époque, dans un milieu. On a besoin de la rétroaction du public et de nos pairs.

Gervais parlait de l'évolution du travail de direction d'acteur dans Une lune. En fait, toute la pièce a connu une évolution, des mutations. Comment vieillissez-vous avec ce spectacle qui a près de six ans?

G.G. — Après deux années de représentations, on a décidé de se donner de nouveaux objectifs quant au jeu. Au départ, les personnages étaient davantage construits, joués. On a ressenti le besoin d'aller vers un jeu plus intimiste, plus vrai, plus émotif.

A.G. — On a aussi pensé changer la distribution, faire jouer les personnages par des gars, ce qui a malheureusement été écarté pour des raisons techniques.

G.G. — On nous disait souvent qu'*Une lune* était un spectacle très féminin. Il y a une



sensibilité féminine dans l'écriture et la pièce est jouée par deux comédiennes. Il nous semblait possible que des hommes puissent jouer cette sensibilité-là. C'est une des options auxquelles on a réfléchi; il y a bien des choses qu'on aurait pu faire, qu'on n'a pas encore faites ou qu'on ne fera pas. Mais l'évolution dans le jeu s'est surtout manifestée par une épuration, une simplification.

S.L. — On voulait sortir de la dynamique du jeu « théâtre pour enfants ». Quand on pense au théâtre pour enfants, que ce soit au texte ou à la mise en scène, on a souvent l'image de quelque chose de très coloré et plein de surprises. Quand on parle de jeu, l'image qui vient est celle d'une boîte à surprise, d'un *Jack-in-the-box* aux yeux clairs, illuminés; du pop-corn qui n'arrête pas d'éclater. Ce sont des clichés qui ne sont pas toujours faciles à éviter mais auxquels on tente d'échapper.

A.G. — Cela présente des difficultés quand vient le temps d'engager des comédiens pigistes qui jouent peu pour les jeunes publics. Un acteur qui n'a pas l'habitude a souvent tendance à sur-jouer, constamment, comme s'il ne pouvait pas y avoir de temps mort, de pauses dans une pièce pour enfants. Puis, quand on vieillit, il y a une chose dont on se rend compte: les compagnies restent, mais les interprètes passent. Il n'y a pas de bassin d'interprètes, pas de gens, ou très peu, qui aiment jouer pour les enfants et qui sont formés en ce sens.

S.L. — La peur du silence . . . Les comédiens, les auteurs, les metteurs en scène la ressentent beaucoup en théâtre pour enfants. Je pense que notre création est très soucieuse de ne pas devenir tributaire de cette peur du silence, des interlignes où le spectateur peut respirer, digérer. Il faut se défaire de l'impression que les enfants cessent d'être attentifs dès que tu ne parles pas, ne cries pas ou ne bouges pas, dès que rien de très rapide ou de très dynamique ne se passe sur scène.

G.G. — C'est pour cela qu'après quelques années, alors que la mécanique était bien huilée, on a décidé d'explorer des zones plus fragiles, des demi-climats. C'était un défi pour les comédiennes de jouer avec ces demi-climats, des émotions très pures qui ne durent que quelques secondes, en ayant le sentiment que la pièce ne tient qu'en une seule respiration, avec la fragilité de l'instantané.

A.G. — Ce travail a inspiré celui que j'ai fait pour *la Marelle*. Et dans cette production, on a pris plus de risques.

S.L. — *Une lune* a une structure plus traditionnelle, un déroulement linéaire avec une introduction, un développement et une conclusion. *La Marelle*, par contre, est bâtie en micro-climats émotifs dont les liens sont formels.

A.G. — Il faut vraiment faire confiance aux tout-petits, les considérer comme de vrais spectateurs qui n'ont pas besoin d'être pris comme témoins ou englobés, même de façon très indirecte ou non directive, dans l'histoire. En ce sens, *la Marelle* va plus loin qu'*Une lune*.

G.G. — On s'interroge aussi sur le rapport, dans le jeu, entre la force et l'intensité. Faut-il vraiment jouer sous pression, en tendant, en crispant l'énergie pour installer des émotions intenses, ou ne peut-on pas y arriver avec beaucoup d'économie, de retenue? C'est le travail qu'on a amorcé dans *Une lune* et qui a été poursuivi dans *la*

Marelle: créer une intensité sans faire appel à un sur-jeu.

S.L. — Il est plus difficile d'aller chercher une attention soutenue des tout-petits que des réponses physiques ou verbales qui sont leur mode d'expression, de communication et d'appropriation du monde. Et puis, d'un spectacle à un autre, les réactions des tout-petits varient beaucoup. Pour un comédien, c'est donc plus difficile; il lui faut un large échantillonnage de représentations (au moins une trentaine) avant d'établir une constante dans sa communication avec ce public et de trouver la confiance nécessaire pour jouer devant des enfants qui manifestent à la seconde près leur plaisir, leur peine, leur ennui, leurs interrogations. Pour l'auteur et le metteur en scène, les premières représentations sont troublantes; on ne sait jamais ce qui va se passer. Parfois certaines faiblesses sont faciles à identifier; on récrit alors un bout de texte et on le remet en scène. Par contre, d'autres fluctuations ne s'analysent pas aussi rapidement. Un comédien peut identifier les malaises ou le bien-être des enfants à la seconde près, mais pour cela, il faut avoir une longue habitude du métier. Dans *Une lune*, il existe une ouverture au public et une façon d'installer la complicité qui n'est pas aussi évidente dans *la Marelle*. Dans *Une lune*, c'est plus direct, plus clair, mais c'est une arme à deux tranchants. Tu invites les enfants à entrer dans l'histoire que tu leur racontes et ils sont prêts à prendre toute la place. Il y a des processus, comme ça, quasi irréversibles. Il faut donc une ligne de démarcation très subtile, à ne pas dépasser, et on doit rester cohérent avec ce qu'on propose aux tout-petits.

G.G. — Dans *Une lune*, on a progressivement fermé les moments d'ouverture au public pour ne garder que ceux qui nous semblaient nécessaires afin d'éviter d'être « entrouverts ». Si les enfants interviennent, on est disponibles; s'ils ne le font pas,



Suzanne Lebeau, Yvan Leclerc, Dominique Dupire-Farand (en haut) et Gervais Gaudreault, interprètes de *Chut! Chut! Pas si fort!* Scénographie: Raymond Corriveau et Pierre Farand. Photo: Éditeur officiel du Québec.



on ne les force pas. On n'a jamais une question qui appelle absolument une réponse. On a évolué par rapport au théâtre dit de participation mais, surtout, on a compris qu'il n'est pas nécessaire de s'ouvrir au public pour s'assurer des points d'appui.

S.L. — Exactement. Quand je jouais dans *Une lune*, j'étais très heureuse lorsque les enfants réagissaient fort. Après le spectacle, souvent, on me disait: « Ce n'était pas bon, le rythme n'allait pas, la complicité ne s'est pas établie. » J'étais déboussolée; j'avais ressenti un jeu d'aller et retour qui m'avait satisfaite en tant qu'interprète. Mais les émotions, le caractère feutré, le climat ne s'étaient pas installés. C'est par la suite, quand j'ai vu plusieurs fois la pièce jouée par d'autres, que j'ai remarqué et compris la différence.

A.G. — D'après moi, c'est là une des particularités, pas tellement du théâtre pour enfants, mais du théâtre de tournée, des pièces que l'on joue très longtemps, et dans toutes sortes de conditions. Les comédiens, s'ils ne rediscutent pas du projet et ne font pas le point sur les intentions du jeu, peuvent glisser dans une direction diamétralement opposée à celle prévue dans la mise en scène. C'est pour cela qu'en théâtre pour enfants, on a avantage à constamment se réserver des blocs de répétition afin de revoir les objectifs. Pas nécessairement pour revenir chaque fois à la décision initiale; on peut accepter des changements — le spectacle doit évoluer —, mais il faut aussi les officialiser et veiller à ce que le tout demeure cohérent.

G.G. — Il faut pouvoir se poser des questions. En trois ans, un spectacle peut et doit bouger. On change; notre perception de la pièce change et notre façon d'appréhender notre métier change également. On ne peut pas ne pas tenir compte de ces facteurs: une oeuvre s'inscrit aussi dans une époque et, même si elle ne correspond pas nécessairement à une mode, elle vieillit. Sans vouloir absolument la mettre au goût du jour, la maquiller, on peut intervenir dans ses composantes. La chose la plus difficile à accepter est peut-être qu'une oeuvre vieillisse.

S.L. — C'est drôle; on a beau dire qu'il faut absolument éviter le piège de la mode, se nourrir d'abord de ce qu'on est pour produire des choses nécessaires, on ne peut pas ne pas être liés à ce qui se passe autour de nous et faire abstraction de la façon dont notre création est perçue.

G.G. — C'est sûr. La reconnaissance, le succès récent d'*Une lune* m'a permis de prendre un certain recul face à cette pièce et de reporter mon attention sur des points que j'avais peut-être, avec le temps et l'habitude, un peu perdus de vue.

Vos tournées européennes vous ont beaucoup stimulés, que ce soit grâce à la reconnaissance d'Une lune et des Petits Pouvoirs par le grand public et vos pairs, ou à l'ouverture d'un nouveau marché. Est-ce que ces succès ont ou auront des incidences sur vos prochaines productions ou, plus globalement, sur vos impératifs artistiques et administratifs?

A.G. — Non, je ne crois pas, et *la Marelle*, notre dernière création, en témoigne. Le décor, par exemple, peut sembler modeste, mais c'est le plus imposant qu'on ait jamais réalisé. Si on avait pensé à son exportation, on l'aurait certainement conçu tout autrement. Mais on n'a fait aucune concession et s'il est pensé pour la tournée en camionnette, il ne tient pas, par contre, dans deux valises. En fait, il est mieux

adapté que nos décors précédents aux représentations en salle fixe; on joue de plus en plus dans des lieux théâtraux et on souhaitait une scénographie qui puisse habiter l'espace adéquatement.

G.G. — C'est aussi un décor qui comporte des avantages lorsqu'on joue la pièce dans les écoles ou les garderies. Il crée une espèce d'enveloppe qui canalise l'attention des spectateurs et qui nous permet d'avoir un contrôle sur l'environnement, sur les couleurs fondamentales.

A.G. — On ne voit plus, en plein centre de l'aire de jeu, des affiches proclamant: « Je ne mâche plus de gomme! » ou « J'aime Jésus-Christ ». Le décor cache les éléments du genre qui sont indépendants de notre volonté. Un autre des avantages de la scéno, c'est que l'enveloppe, le tissu, réfléchit la lumière sur les comédiens et crée un éclairage particulier, différent de l'éclairage ambiant, qu'il soit naturel ou au néon. Mais, pour en revenir à la question des incidences: non, il n'y en a pas vraiment, on l'a vu pour la scénographie. Quant au texte, on ne s'est pas préoccupé, par exemple, des régionalismes. On en comptait plusieurs dans *les Petits Pouvoirs*, comme « boîte à lunch » qui ne veut rien dire pour les Français qui mangent à la cantine. C'est un fait culturel; ça ne se traduit pas, tout comme « vendre du chocolat pour se payer une classe verte ». On pouvait remplacer plus facilement d'autres éléments, dire, par exemple: « rentrer ton bicycle » — et non pas « ranger ton vélo » — plutôt que « serrer ton bicycle ». *Les Petits Pouvoirs* sont donc une pièce plus régionale que *la Marelle* ou qu'*Une lune* qui a obtenu plus de succès auprès du public français alors que *les Petits Pouvoirs* en ont eu surtout auprès de nos pairs. *Une lune* et *la Marelle* se ressemblent; elles décrivent des univers moins particuliers, mais je ne crois pas que la possibilité d'exportation ait constitué un moteur pour Suzanne lorsqu'elle a écrit *la Marelle*.

S.L. — Non, et ça revient un peu à ce que je disais tout à l'heure à propos des textes nécessaires. Je me rends compte que les pièces qui ont connu le plus de succès sont celles qui répondaient à des besoins profonds de création. Les contraintes de marché ou de diffusion, qu'on pense à tout près de chez nous ou qu'on ait des visées internationales, ne sont pas de bons moteurs de création. Ça reste très artificiel. C'est seulement après l'écriture et la création qu'on peut savoir les limites et les possibilités de diffusion d'un texte ou d'un spectacle.

A.G. — Par contre, on ne va pas non plus délaisser les contacts qu'on a su développer: les contacts artistiques et les contacts de diffusion. L'Europe représente maintenant un marché accessible et si on peut en profiter, on va le faire. Cependant, on n'axera pas d'abord nos productions vers ce marché. Quand j'ai fait la mise en scène de *la Marelle*, la question que je me posais n'était pas: « Est-ce que les Français ou les Belges vont comprendre? », mais bien: « Les enfants de trois à cinq ans vont-ils comprendre? » On doit évidemment diffuser nos produits, mais on est là avant tout pour expérimenter, et je ne pourrais pas vivre trois ans sans créer un nouveau spectacle.

G.G. — On forme une cellule de création et non de diffusion. C'est peut-être idéaliste, mais je crois qu'il faut de plus en plus s'en tenir à nos besoins de création. Après, il revient aux gens de la diffusion de faire en sorte que le produit puisse circuler en fonction de ce qu'il est. Je pense que si *Une lune* a obtenu un tel succès en Europe,

c'est à cause de sa particularité. Personne là-bas n'avait abordé cette thématique de cette façon. On ne crée pas comme on fait du prêt-à-porter, du prêt-à-circuler tout terrain. Comme le disait Suzanne, c'est après la production qu'on peut penser à l'exportation.

le luxe de créer

Quels sont vos objectifs artistiques et administratifs pour les années à venir?

S.L. — Deux grandes décisions ont marqué nos objectifs depuis les débuts du Carrousel. La première, c'est lorsqu'on a privilégié les impératifs de la création plutôt que ceux de la diffusion. Cette option est liée à la production d'*Une lune*; à l'époque, on ignorait tout du réseau des tout-petits. La deuxième a été prise cette année. On a choisi de se donner entièrement le luxe de créer, donc de réorganiser notre structure administrative de façon que les trois directeurs soient libérés des tâches quotidiennes de cuisine, et ce, dès la prochaine saison. Nos compétences sont avant tout artistiques et ce travail d'administration nous a beaucoup freinés. Après *la Marelle*, j'aurais peut-être eu le goût d'écrire tout de suite un autre texte, mais j'ai été absorbée par la structure, par l'administration.

Vous assumez tous les trois le travail administratif?

A.G. — Depuis un an, la restructuration des tâches administratives a été amorcée; on a, à la permanence, quelqu'un qui effectue le travail de comptabilité quotidienne qu'on assumait totalement auparavant. La compagnie double son budget cette année et la tâche devenait très lourde. On est ainsi soulagés de cet aspect du travail, mais il en reste d'autres. Par exemple, les tournées européennes: leur préparation et



Petite ville deviendra grande (janvier 1979). De gauche à droite: Dominique Dupire-Farand, Gervais Gaudreault (en haut), Josette Couillard et Pierre Brodeur. Photo: Anne de Guise.

leur réalisation nous ont demandé beaucoup d'énergie et de temps. L'équilibre reste à trouver entre le temps que l'on est en mesure de consacrer à l'administration, à la gestion de la compagnie, et celui que l'on veut se réserver pour nos projets artistiques, communs et individuels. Jusqu'aux *Petits Pouvoirs*, c'est surtout Suzanne qui était le moteur des créations du Carrousel, même si les projets étaient communs, car c'est elle qui fournissait le texte. Ce qu'on souhaite désormais, c'est que Suzanne reste le moteur de certaines créations et que Gervais et moi devenions les moteurs d'autres oeuvres.

S.L. — Que chacun de nous développe des projets parallèles, que ce soit à partir de textes, d'idées de mises en scène, ou de scénographies. Mon rêve, c'est de pouvoir éventuellement travailler avec un scénographe dès le début d'un projet, avant même d'écrire le texte. Il y a tellement d'approches à explorer, c'est inimaginable. Et je considère que notre mode de création est relativement traditionnel. Même si je considère le fait d'être un auteur maison comme une chance exceptionnelle à cause de la consultation, de la confrontation qui marquent l'élaboration du texte, je sais qu'il y a beaucoup d'autres mécanismes de création qu'on devra développer dans les années qui viennent.

A.G. — Il y a deux ans, on a également pris une décision quant à la mise en scène de nos productions. On avait toujours fait appel à des metteurs en scène extérieurs à la troupe et on a voulu développer, pratiquer peu à peu une mise en scène qui soit propre au théâtre pour enfants. S'il y a une écriture propre à cette pratique, pourquoi n'en serait-il pas de même pour la mise en scène? Parmi nos projets se trouve celui d'explorer de nouvelles avenues, de voir, par exemple, comment un même texte peut être monté pour les enfants et pour les adultes. Toutes ces expériences ne vont



Béatrix Van Til (Plume) et Dominique Dupire-Farand (Taciturne), dans *Une lune entre deux maisons*. Scénographie: Pierre Farand. Mise en scène: Gervais Gaudreault. Photo: Michel Fournier.

pas nécessairement se traduire par des spectacles à large diffusion. On veut créer, dès la prochaine saison, un volet de création qui se différencie de notre démarche présente dans ses impératifs de diffusion, c'est-à-dire prendre le risque d'une création qui pourrait être jouée trente fois et être aussitôt abandonnée si elle ne semble pas s'inscrire dans un réseau plus large. D'autres recherches artistiques seront possibles aussi. L'atelier pour *les Enfants ridés* a été une première pour le Carrousel. Les deux semaines de travail avec des comédiens n'ont pas immédiatement généré un texte même si c'était là notre intention. Mais elles nous ont permis de nous ressourcer en tant que comédiens en théâtre pour jeunes publics. On aimerait multiplier ce genre d'expériences sans qu'elles soient essentiellement enclenchées par un impératif de production et de diffusion.

S.L. — En fait, toutes les recherches peuvent aboutir à un spectacle, mais ne doivent pas nécessairement nous y conduire. Depuis les débuts du Carrousel, notre survie a toujours été irrémédiablement liée à la diffusion des productions pendant deux ou trois ans. On voudrait se réserver un volet, un bloc de créations qui ne soient pas automatiquement dirigées vers ce large circuit de diffusion, donc produire des pièces pour le plaisir de la recherche et de l'expérimentation et qu'on pourrait abandonner après vingt-cinq ou trente représentations. Ces productions pourraient glisser dans le circuit de diffusion élargi, mais pas nécessairement.

Quels sont les projets sur lesquels vous souhaitez travailler en ce sens ?

G.G. — Une chose me préoccupe depuis un certain temps: créer d'autres relations avec le théâtre que la représentation, des événements reliés à notre travail. Je pense, entre autres, au projet que j'ai appelé « Traces » et qui consiste à créer un



Une lune entre deux maisons, créée en octobre 1979, le plus grand succès international du Carrousel, sera traduite en anglais, en catalan, en espagnol, en irlandais et en portugais. Photo: Michel Fournier.

environnement en mettant en présence et en confrontant les principaux éléments de nos diverses scénographies. Ces éléments peuvent raconter notre histoire — ils en sont les traces — et celle du théâtre pour enfants aussi, de ses courants, de ses tendances. Ils peuvent également susciter de nouvelles histoires. Selon moi, c'est une façon de s'engager publiquement en théâtre, mais par un autre biais que la représentation.

A.G. — Le principal objectif que je me suis fixé est non pas de rompre, mais d'essayer d'établir un équilibre entre la pratique qui a prévalu jusqu'à maintenant au Carrousel pour la création des pièces, soit de consulter les enfants, et le désir que j'éprouve de parler de mes préoccupations d'adulte dans un spectacle pour enfants. Non pas que les préoccupations d'adultes aient été évacuées dans les créations de la compagnie, mais je souhaiterais faire un spectacle sans consultation préalable auprès des enfants. La consultation ultime serait la représentation. Dans notre contexte, il s'agirait là d'une démarche expérimentale.

S.L. — J'aimerais revenir un peu sur ce que je disais tout à l'heure à propos de la consultation. En vieillissant, j'assume beaucoup plus le fait que je suis une adulte qui s'adresse aux enfants. Je tiens beaucoup au processus de consultation, c'est vrai, mais j'essaie de le varier — je peux aller voir les enfants au début du projet de création, au milieu ou à la fin — ; il devient de plus en plus large et moins directement axé sur des objectifs circonscrits. Je rencontre des enfants pour voir ce qu'ils sont, ce qu'ils vivent. C'est ce qui s'est passé en atelier pour *les Petits Pouvoirs*. Je me suis d'abord mise en contact avec des enfants afin qu'ils me fournissent une idée bien précise de spectacle, qu'ils me disent ce qu'ils voulaient voir au théâtre, puis j'ai passé une année complète à converser avec eux et à les observer afin de savoir quelles étaient leurs préoccupations, etc. C'est un peu le travail que j'ai réalisé aussi



En 1982, *les Petits Pouvoirs* illustraient les relations tendres et les manigances du pouvoir entre les mondes des enfants et des adultes, dans une mise en scène de Lorraine Pintal. De gauche à droite: Gervais Gaudreault, Danielle Lépine, Roger Goyette, Alain Grégoire et France Labrie. Photo: Anne de Guise.

pour *les Enfants ridés*. Le processus de consultation a pris diverses formes, de l'intervention directe en atelier à l'observation en retrait. J'ai également rencontré des vieillards afin qu'ils me fassent part de leur perception de l'enfance et des enfants. Avant, je faisais des enfants ma seule référence; peu à peu, j'élargis mon bassin de personnes-ressources. J'essaie de ne jamais systématiser la consultation et, un jour, j'écrirai probablement un texte en faisant complètement abstraction des enfants afin de voir ce qui, en moi, peut les toucher.

Les idées dont vous avez parlé constituent-elles des projets communs?

A.G. — Ce sont des projets qui, s'ils sont proposés par une personne, deviennent peu à peu communs, car une dynamique et des échanges s'installent. Durant sept ans, le Carrousel a été dirigé par Gervais et Suzanne; il y a trois ans, je me suis greffé à ce tandem et ça a été un vrai défi, autant pour eux que pour moi. On s'est accordé une période d'acclimatation et on a vu qu'une réelle dynamique se créait. L'intérêt d'une codirection, quant à moi, ne réside pas tellement dans l'administration de la compagnie. Certes, on se partage les tâches et le travail se fait, mais l'intérêt réside plutôt dans la direction artistique où la dynamique est essentielle. À la base, on s'entend tous les trois sur une esthétique, sur un mode de fonctionnement, mais il arrive que nos opinions, nos façons de percevoir les choses divergent, ce qui me stimule beaucoup. Des affinités nous lient, mais il survient aussi des bombardements...

S.L. — Oui, des interactions qui sont extrêmement importantes et toniques.

A.G. — Il existe une complémentarité entre nous. Les idées circulent, se confrontent. Chacun arrive avec ses projets, y intéresse les autres et, peu à peu, ces projets sont étoffés, deviennent communs, soutenus par les trois.

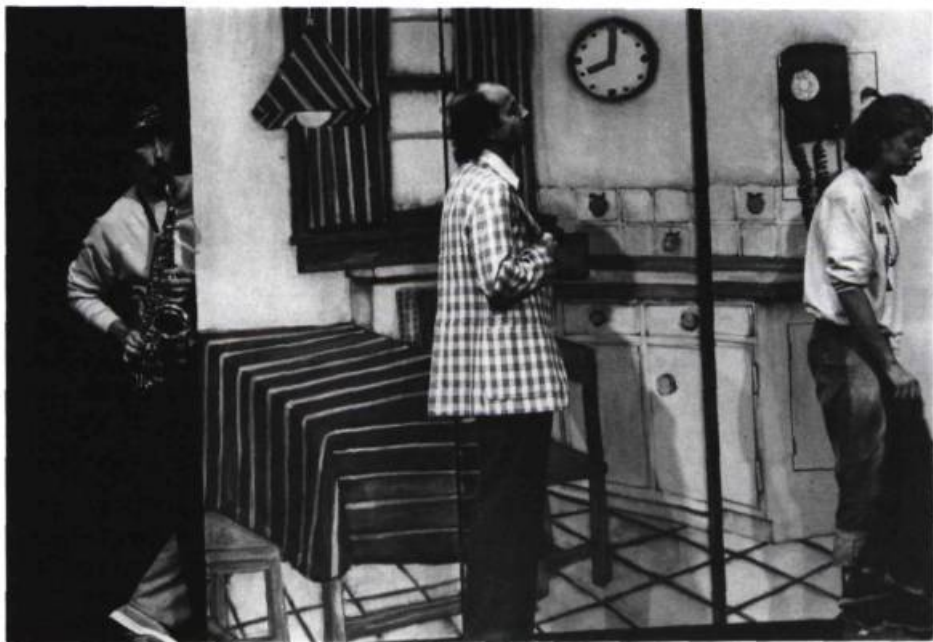
Vous vous êtes beaucoup impliqués dans le milieu, autant en théâtre pour adultes (ou en théâtre tout court) qu'en théâtre pour enfants. Comptez-vous poursuivre ce travail d'implication dans divers organismes de développement, travail qui demande beaucoup de temps, ou prévoyez-vous plutôt consacrer ce temps à la création?

G.G. — Oui, on a beaucoup travaillé au sein de comités dans divers organismes mais, par la même occasion, on travaillait également pour nous. À un moment donné, il y a déjà un certain nombre d'années, on a fait une analyse de la gestion du Carrousel et on s'est rendu compte que certains aspects du développement de la compagnie étaient reliés à tout le développement du théâtre pour enfants. On savait que la troupe ne pourrait progresser que dans la mesure où l'ensemble du milieu progresserait dans le même sens. C'est à partir de là qu'on s'est voués à différents projets de développement en théâtre pour enfants. On a été, durant quelques années, membre du Comité de théâtre pour enfants de l'Association québécoise du jeune théâtre; on a travaillé à la restructuration de l'ASSITEJ Canada et, avec le Théâtre de la Marmaille et le Théâtre de l'Oeil, à la fondation et à l'implantation de la Maison-Théâtre (d'abord connue sous le nom de Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse). Dans le milieu plus large du théâtre, Alain a également beaucoup travaillé à la préparation et à la tenue des États généraux du théâtre professionnel et Suzanne représente le Centre d'essai des auteurs dramatiques (elle

y est membre du Conseil d'administration et du Comité de lecture des textes pour l'enfance et la jeunesse) au Centre québécois du théâtre. On s'est rendu compte qu'on en était venus à investir, à trois, l'équivalent d'une quarantaine d'heures par semaine de travail à la collectivité. C'est beaucoup. Maintenant, on aimerait davantage privilégier la création.

A.G. — Absolument. Tout à l'heure, on parlait de l'équilibre qu'on voulait rétablir entre l'administration et le travail artistique au sein de la compagnie. Il en va de même de notre implication dans le milieu qu'on devra réduire même si, bien sûr, c'est aussi de l'intérêt du Carrousel qu'on fasse partie de comités. Mais, à un moment donné, le temps et l'énergie investis dépassent les avantages qu'on retire de ce travail. Et puis, tout à coup, on constate qu'on ne fait presque plus de théâtre; on en parle beaucoup, on fait avancer les choses, les conditions d'exercice s'améliorent, mais on ne peut pas être partout à la fois.

S.L. — Alors, on s'est dit qu'on devrait se retirer de certains comités; c'est la seule solution possible si on veut vraiment privilégier la création. Mais j'aimerais quand même faire une distinction entre ce que je considère être deux types d'implication, par exemple, la mienne au C.Q.T. et au Conseil d'administration du C.E.A.D. Le travail que je fais dans ces deux comités en est un de gestionnaire, d'administrateur; je suis appelée à réfléchir sur des questions d'orientation, de développement, etc. Par contre, mes activités au comité de lecture et en *coaching* d'auteur relèvent du travail artistique. Elles sont plus ponctuelles et, parce qu'elles touchent directement mon métier, elles me stimulent, elles me relancent sans cesse d'une part et, d'autre part, elles me permettent d'utiliser mes compétences réelles au service d'un texte,



Le père (Gervais Gaudreault) essayant de convaincre sa fille (France Labrie) de porter, pour une fois, « la belle petite jupe qu'il lui a achetée ». « Pour me faire plaisir », dit-il. Une des scènes quotidiennes des *Petits Pouvoirs*, ponctuée par la musique de Roger Goyette. Photo: Anne de Guise.

d'un auteur. C'est donc surtout vers ce type d'implication que je vais m'orienter. Mais j'aimerais aussi sentir que, lorsque je siège à un comité, j'ai un poids réel, dans un organisme qui a un poids réel. J'aurais le goût, par exemple, que le théâtre pour enfants soit au programme dans les cégeps et les universités, qu'on en étudie des textes; j'aimerais que, dans les écoles de formation, il y ait des cours reliés à cette pratique. J'aurais envie de m'impliquer en ce sens.

A.G. — Moi aussi, j'aimerais beaucoup pouvoir prendre le temps de préparer un projet et de le présenter aux écoles de théâtre afin qu'on en vienne à y enseigner et à y faire du théâtre pour enfants plus régulièrement et non plus sporadiquement. Pour moi, ce serait un nouveau défi à relever, un défi artistique en fin de compte, qui aurait des répercussions sur notre travail de recherche et de création.

S.L. — Je crois que cela répondrait fondamentalement à un besoin actuel. On a souvent l'impression que nos associations nous «ghettoisent» et, d'après moi, on aurait peut-être avantage à utiliser un peu plus les canaux officiels, car c'est là que notre action peut avoir un poids réel. On touche des gens qui ne sont pas directement impliqués dans une réalité donnée, mais qui peuvent y être sensibilisés. Mais faudra-t-il, pour cela, repartir encore de zéro, former de nouveaux comités, élaborer de nouvelles structures?... On en compte déjà tellement pour un milieu qui est quand même petit!

G.G. — Oui, c'est un milieu qui s'est donné beaucoup de structures. En fait, les praticiens n'avaient pas tellement le choix au départ; ils se sont organisés autour de la nécessité de prouver leur existence. Mais maintenant, il existe tellement d'asso-



Dernière-née: *la Marelle*, où il s'agit de «créer une intensité sans faire appel à un sur-jeu». Entre la grand-mère (Lise L'Heureux) et l'enfant (Carl Béchar), la complicité s'établit. Mise en scène: Alain Grégoire. Scénographie: Dominique L'Abbé. Photo: Gilberto de Nobile.

ciations de toutes sortes, plus ou moins spécialisées, qu'il faudrait peut-être songer à un petit ménage. On a une capacité phénoménale, ici, à s'associer. Il faut rationaliser davantage, tâcher de regrouper des associations dont les objectifs se rejoignent. Sinon, ceux qui ont travaillé à implanter ces structures ne pourront plus les soutenir et profiter des services qu'elles peuvent leur offrir. On pourrait passer nos semaines entières à multiplier les dossiers à défendre et à se réunir pour la cause du théâtre. Mais on veut d'abord en faire.

propos recueillis le 15 février 1985, par **chantale cusson** et **diane pavlovic**
mise en forme de l'entretien: **chantale cusson**

chronologie

Ti-Jean voudrait ben s'marier mais..., janvier 1975

Texte: Suzanne Lebeau. Mise en scène: Jean Fugère. Distribution lors de la création: Gervais Gaudreault, Suzanne Lebeau, Jacques L'Heureux et Diane Ricard.

Tournée dans les écoles; présentée lors du 2^e Festival québécois de théâtre pour enfants en 1975.

Le Jardin qui s'anime, octobre 1975

Texte: Suzanne Lebeau. Mise en scène: Jean Fugère. Distribution lors de la création: Gervais Gaudreault, Suzanne Lebeau, Jacques L'Heureux et Diane Ricard.

Tournée dans les écoles; présentée lors du 3^e Festival québécois de théâtre pour enfants en 1976.

La Chanson improvisée, janvier 1977

Texte: Suzanne Lebeau. Mise en scène: Pascal Desgranges. Distribution lors de la création: Dominique Dupire-Farand, Gervais Gaudreault, Suzanne Lebeau et Yvan Leclerc.

Tournée dans les écoles; présentée en salle fixe et lors du 5^e Festival québécois de théâtre pour enfants en 1978.

Chut! Chut! Pas si fort!, septembre 1977

Texte: Suzanne Lebeau. Mise en scène: Pascal Desgranges, reprise par Mona Latif-Ghattas. Distribution lors de la création: Dominique Dupire-Farand, Gervais Gaudreault, Suzanne Lebeau et Yvan Leclerc.

Tournée dans les écoles; présentée en salle fixe et lors du 5^e Festival québécois de théâtre pour enfants en 1978.

Petite ville deviendra grande, janvier 1979

Texte: Suzanne Lebeau. Mise en scène: Alain Fournier, reprise par Mona Latif-Ghattas. Distribution lors de la création: Dominique Dupire-Farand, Alain Fournier, Gervais Gaudreault et Suzanne Lebeau.

Tournée dans les écoles; présentée en salle fixe et lors du 7^e Festival québécois de théâtre pour enfants en 1980.

Traduite en anglais.