

Publications/informations

Michèle Barrette, Gilbert David, Dominique Lafon, Francine Noël, Serge Ouaknine, Pierre Rousseau and Émile Bessette

Number 10, Winter 1979

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28805ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Barrette, M., David, G., Lafon, D., Noël, F., Ouaknine, S., Rousseau, P. & Bessette, É. (1979). Review of [Publications/informations]. *Jeu*, (10), 127–141.

chroniques

publications

«pour travailler ensemble»

Michel Garneau, essai-programme, Montréal, éditions de la Fondation du Théâtre Public, 1978, 56 pages.

«l'envers du théâtre»

Revue d'Esthétique 1977, nos 1-2, Paris.
Union Générale d'Éditions, collection 10-18, 1977, 443 pages.

"pour parler la poésie
dans le théâtre
il faut fomentier un beau complot
et le remplir de la seule séduction
d'une implication totale."

L'été dernier, Michel Garneau animait la cellule de création du XXXIle Festival d'Avignon. Cette expérience s'inscrivait dans le cadre de "Théâtre Ouvert", à la Chapelle des Cordeliers. Pour l'occasion, Garneau avait réuni une équipe de jeunes comédiens et comédiennes, de techniciens et d'administrateurs, pour mettre sur pied ce qu'il est maintenant convenu d'appeler la Fondation du Théâtre Public. Il s'agissait de confronter "une écriture en devenir au jeu des comédiens sans que ce travail de recherche n'aboutisse à un spectacle, même s'il est possible qu'en fin de parcours, l'équipe artistique montre un moment d'une démarche entreprise sur place durant le Festival."

Dans un petit guide pratique (c'est ainsi que je l'ai baptisé), *Pour travailler ensemble*, Garneau nous explique sa démarche; le texte semble vraiment fait pour mettre le profane en contact avec l'auteur et avec son équipe, puisque chacun des participants y va aussi d'un texte en fin de publication. Le livre publié avant le



Festival ne donne pas d'indices précis sur la façon dont le travail va se dérouler, mais traite avant tout du langage, des mots, de la poésie et de leurs sens au théâtre:

Les pages qui suivent se veulent plus pratiques, pour éclairer l'approche productive de la Fondation du Théâtre Public. Autrement, que pourrait-on apprendre de toutes ces méthodes de travail (!) qui vont de la méthode Novalis à la méthode cochonne en passant par la "Duke-Ellington", "l'Anti-magique" et la "Guy-Lafleur". Et j'allais oublier (sic) la méthode "ne jamais oublier Brecht". Je ne veux pas m'attarder à ces différentes méthodes, mais je ne peux m'empêcher de vous décrire celle de Guy-Lafleur, étant moi-même un partisan accompli de Ti-Guy et de son parfum numéro 10, de sa boisson Shasta, de son yogourt et des nouvelles Chevrolet de l'année.

la méthode guy lafleur (1)
l'abandon contrôlé
s'abandonner totalement
au jeu
tout en contrôlant
la technique

(1) très grand joueur de hockey
dono le mouvement un poète

Ce pauvre Ti-Guy! On en a fait prématurément un animateur de variétés avec *SuperFleur*; on en a fait un comédien à l'émission *Du tac au tac*; et maintenant on peut improviser sur une méthode qui porte son nom. On comprend pourquoi il veut devenir membre de l'Union des Artistes!

À ces méthodes s'ajoutent des exercices et des ateliers beaucoup plus pratiques et aux descriptions plus précises. On y retrouve des exercices d'improvisation simples basés sur le rythme, l'écoute et une participation toujours motivée par les sentiments. Il y a également des exercices d'écriture, comme le jeu des Cadavres Exquis que tout bon professeur de littérature ne manque pas d'inclure à son cours pour intéresser les étudiants. Mais finalement, et c'est ce qui compte, tout au long de ces exercices on sent la présence de Garneau, sa méthode de travail personnelle, pas la "Guy-Lafleur" ou la "méthode d'Enoch le prophète", mais bien la méthode "Michel Garneau", celle qui nous a donné *Quatre à Quatre, le Bonhomme Sept-Heures, Voyagements* et bien d'autres pièces. Quand les participants parlent ou improvisent, Garneau prend des notes, puis réécrit les mots de tous dans sa langue, dans sa parlure de poète:

"Un matin un soir
je commence à rapailler
à faire des petites synthèses
à en prendre et en laisser
j'improvise aussi
j'écris."

En fin de volume, les participants s'expriment, chacun à sa façon, sans lien; chacun y va de son petit mot et dit bien ce qu'il veut:

"...et pour vérifier une fois de plus
le cycle incroyable: au début
le néant, puis du monde qui se ligue,
puis un show... puis le néant,
puis du monde qui se ligue... etc."
Robert Gravel

"Que font-ils ces gens qui veulent
pour un instant tenir entre leurs mains
le temps, l'espace, la vie, la mort?
ils improvisent. c'est une folie et
plusieurs s'y sont brûlé les ailes
férocement."
Pierre Curzi

Je n'ai pas choisi ces passages au hasard, ils représentent une conception très ré-

pandue de l'improvisation. C'est ce qui m'amène à *l'Envers du théâtre*. Il me semble que l'expérience de la Fondation du Théâtre Public est importante, (la répètera-t-on ici? il nous manque vraiment une structure de festival ou de rencontres qui nous permettrait ce genre d'expérience, quand on pense à tout l'argent gaspillé dans les théâtres d'été!) parce que le travail fait par Garneau et la plupart des participants à la Fondation du Théâtre Public représente une partie importante du théâtre qui se fait ici, nous devrions, si nous étions conséquents avec nous-mêmes, compléter ce travail par un regard critique sur l'événement théâtral qu'il annonce.

Dans un premier temps et dans l'éventualité d'une reprise au Québec, l'expérience elle-même devrait être critiquée, avec ses bons et ses mauvais côtés, afin d'en corriger les erreurs de parcours. Il est probable qu'on a pu vérifier bon nombre d'hypothèses lors du Festival d'Avignon.

Dans un deuxième temps, nous devrions nous interroger sur les objectifs de l'improvisation dans le courant actuel de notre théâtre. Et *l'Envers du théâtre* pourrait bien nous fournir de précieux éléments de réponse. On y retrouve en effet plus de vingt articles traitant différents thèmes, tels "l'improvisation, technique théâtrale", "le spectateur impliqué", "l'animation théâtrale à l'école", "théâtre et thérapie", plus quelques articles couvrant l'actualité théâtrale pour l'année 1977. Parmi les auteurs, on retrouve Emile Copfermann et Bernard Dort (co-directeurs de la revue *Travail théâtral*), Odette Aslan (*L'Acteur au XXIème siècle*), Théodore Shank (collaborateur à *The Drama Review*) et plusieurs autres, dont de nombreux membres du Groupe de recherches théâtrales du C.N.R.S.

On peut donc y lire des articles concernant le travail de scène et de laboratoire, l'animation en milieu scolaire, la *commedia dell'arte*, le théâtre collectif aux États-

Unis, les espaces multifonctionnels et bien d'autres. Mais il nous faut porter une attention plus particulière à la série d'articles sur l'improvisation. Je pense à celui d'Odette Aslan, "l'Improvisation, approche d'un jeu créateur", qui donne une certaine perspective historique de l'improvisation au XXIème siècle, de Stanislavski à Boal en passant par Lee Strasberg. Celui de Philippe Ivernel qui fait une petite rétrospective de "l'Improvisation prolétarienne" en Allemagne autour des années trente. Anne-Marie Gourdon, de son côté, nous parle du "Public face à l'expérience de création collective au théâtre. Sa conception de l'improvisation."

Je retiens deux de ces nombreux textes pour faire suite au travail de Michel Garneau. Maryvonne Saison, après avoir parlé de la création théâtrale et des nouveaux groupes de théâtre (qu'on nomme ici le "Jeune Théâtre), consacre un long passage de son introduction à l'improvisation:

"On parle souvent encore d'improvisation, malgré la connotation désuète du terme et la diversité des contenus sémantiques. (...) On s'aperçoit également que le corps reproduit fidèlement le langage du corps social. Tous ceux qui ont essayé de ne pas se reposer sur un texte préalable ont connu cette déception fondamentale: dès que l'on s'affranchit de cette parole, les mots et les corps accélèrent leur production de stéréotypes.

Ce sera un des cris du numéro, au niveau de la déception vécue, au niveau de la réaction à cette déception et des efforts pour trouver d'autres voies, au niveau également de la remise en cause radicale de la tentative, qu'on la nomme improvisation, expression "libre", dramatique, corporelle, etc.

(...) L'improvisation se donne le plus souvent comme une réaction non élaborée, magique, enfantine, au désir de faire autre chose, de changer la société et le monde. Le mythe de l'improvisation sera dénoncé à travers toutes les formes sous lesquelles il peut être vécu, de la dépression au concept.

(...) Le second cri du numéro sera plus difficile à entendre; il incite à ne pas en rester là. Il est vrai que le recours à l'improvisation fonctionne sou-

vent comme un mythe, une des nombreuses variantes du retour à un soi originel; il est vrai également que les choses peuvent se passer différemment: le mouvement de révolte peut être plus radical; du groupe en révolte peut naître une révolution.

(...) Dénoncer une idéologie créativiste n'implique pas, bien au contraire, que l'on renonce à l'action."

C'est dans ce sens que Michel Bernard situe son texte, "le Mythe de l'improvisation théâtrale ou les travestissements d'une théâtralité normalisée", tout en poussant l'analyse encore plus loin pour démontrer que l'improvisation, loin de manifester l'essence (la source) de la théâtralité, n'en est qu'une certaine normalisation, un travestissement. Pour amener cette critique, il part du fondement même de l'improvisation, fondement qui répond à la pratique de beaucoup de comédien(ne)s d'ici (les mots soulignés le sont par M.B.):

"Ainsi, tout d'abord, envisagée dans son *fondement*, l'improvisation s'offre comme un refus du *conventionnel* de l'artifice théâtral et retour au *naturel* du comportement quotidien; ce qui implique du même coup que sa *structure* se traduise comme le rejet d'un *code* et la libération d'une *pulsion*. Dès lors, on peut deviner que la *finalité* visée est moins la *communication* avec autrui et le message que l'*expression* de soi et le vécu affectif. L'improvisation, en effet, se définit avant tout, *par rapport au Sujet*, comme l'effraction de l'anonymat des rites sociaux par l'éclatement, l'explosion de la dynamique *personnelle*, autrement dit encore comme la restitution d'une prétendue *présence* à soi ou d'une *identité* fondamentale par la suppression de la *distance* ou de l'*altérité* des habitus imposés par la Loi ou les simples contraintes de l'adaptation psychosociale.

(...) Bref, du point de vue *logique* cette fois, la technique d'improvisation théâtrale est le jeu subtil d'un *désordre* visible, autrement dit d'une rupture apparente d'un *ordre* dénoncé comme artificiel et répressif pour permettre l'éclosion et l'essor d'un ordre reconnu comme naturel et libérateur."

Michel Bernard analyse par la suite l'improvisation pour la situer véritablement et en comprendre le rôle idéologique. Tout

y passe, autant les liens de l'improvisation avec le théâtre que le mythe de la création qui l'entoure, soit le fait de *s'exprimer* (c'est moi qui souligne), *d'être soi-même* ou de trouver son *moi*. Michel Bernard dénonce l'improvisation et propose une autre approche du phénomène théâtral. Il s'agit, pour lui, de rendre au texte sa réelle dimension sociale, sans le charger d'un simulacre de liberté personnelle et créatrice.

Il est important pour nous, actuellement, de situer notre théâtre, d'écrire nos pratiques, nos idées (le numéro sept de *Jeu* est un outil de référence indispensable pour comprendre notre évolution). Nous devons travailler à rendre nos idées et pratiques cohérentes et nous devons être à même de les compléter par d'autres outils de référence qui sont autant de sources critiques. C'est là une grande preuve de maturité!

Avant de terminer et après avoir tant parlé de contenu, je m'en voudrais de ne pas souligner la présentation de ces textes. *Pour travailler ensemble* est un tout petit livre d'une cinquantaine de pages d'excellente facture. Le texte est calligraphié par Garneau lui-même et le tout est agrémenté de deux dessins originaux et d'autant de photographies. Quant à *l'Envers du Théâtre*, on peut dire que le lecteur est bien servi. Chacun y trouve son compte et, chose rare, ce n'est pas trop cher!

pierre rousseau

«l'univers du théâtre»

G. Girard, R. Ouellet, C. Rigault, collection "littératures modernes", Paris, P.U.F., 1978.

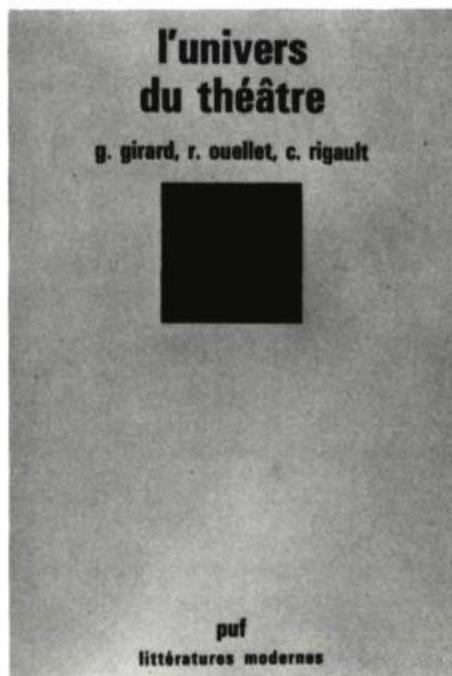
«théâtre et sémiologie»

Degrés, no 13, Bruxelles, printemps 1978.

Ce qu'il convient d'appeler aujourd'hui la "sémiologie théâtrale" suscite depuis trois ans un foisonnement de publications qui rendent compte non seulement de la relative virginité de ce champ d'étude, mais encore de sa complexité méthodologique. Les différentes définitions qu'en ont proposées P. Pavis, A. Ubersfeld et A. Helbo soulignent que la recherche s'énonce dans ce domaine plus en termes de refus, de propositions que d'applications. Si la principale victime du nécessaire et méthodologique rejet initial fut

le texte théâtral, autrement dit tout ce qui pouvait encore lier l'étude du théâtre à la littérature, c'est que l'objet qu'elle veut avant tout interroger est la représentation théâtrale. Création protéiforme et plurielle, on a tenté jusqu'alors de la saisir ou de la fixer sur le mode du compte rendu (c'est l'objectif des *Voies de la création théâtrale*, éditées par le CNRS), tout en soulignant la nécessité d'une multiplicité d'approches théoriques faisant appel à l'interdisciplinarité. Cette ambiguïté ne va pas sans être redoublée par l'opposition fondamentale qui existe entre praticiens et théoriciens, ceux-ci excommuniant ceux-là au nom d'un discours soit parasitaire, soit néophyte. Cette confusion trouve dans les récentes publications du genre deux échos inversés: polyphonie théorique de la table ronde internationale de sémiologie théâtrale dont les communications sont rassemblées dans le numéro 13 de la revue *Degrés*, tentative de mise en ordre présentée par Girard, Ouellet et Rigault dans *L'Univers du théâtre*. Échos inversés, car l'un est à l'autre ce que l'astrologie est à l'almanach, interrogeant encore quand le second en vient déjà à classer. Attitudes divergentes mais qui, curieusement, renvoient à la même problématique: elles justifient par là un compte rendu commun.

En mars 1977, s'est tenue à l'Institut Théâtral de l'Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, une table ronde à laquelle furent invités sémiologues et sémioticiens dans le but de définir la problématique d'une sémiologie spécifique au théâtre. La revue internationale *Degrés* présente quelques-unes des communications qui ont marqué l'événement. La présentation elle-même est significative par les choix qu'elle opère. Alors que les communications concernant le rapport texte-représentation apparaissent sous la forme de résumés particulièrement alléchants (ainsi l'article de Serpieri, "Propositions théoriques de découpage théâtral", ou celui d'Helbo, "Sémiologie du



texte et/ou de la représentation, une crise féconde", ou encore "Polyvalence et ambigüité du signe théâtral" de Kowzan qui élargit, semble-t-il, son analyse de *Littérature et spectacle*, les communications intégralement transcrites sont toutes liées à une problématique de la représentation: "Giotto, le théâtre figé: quelques processus d'analyse du décor et de la gestualité" de M. Costantini, "la Redondance du signe dans le fonctionnement théâtral" de M. Corvin et "Sémiotique visuelle et statuts sémiotiques des éléments visuels du discours théâtral" de J.-M. Floch. Hasard de la publication ou choix méthodologique, la question reste posée...

La communication de M. Costantini souligne involontairement les limites et les paradoxes de la recherche de modèles méthodologiques dans des productions esthétiques qui n'entretiennent avec le théâtre qu'un rapport au plus métonymique. Selon lui, l'analyse des vingt-huit fresques de Giotto qui constituent le cycle de la vie de saint François d'Assise serait pertinente au regard du théâtre au sens où elle permettrait de définir la spécificité d'une sémiotique visuelle et donc de l'appliquer au processus global de la représentation théâtrale. Ce préalable ne lui interdit pas, cependant, de lire d'emblée dans l'oeuvre picturale des citations spectaculaires qui justifient l'usage du mot théâtralité, à savoir: une composition du cadre suivant trois champs de profondeur, toile de fond, silhouette du décor et estrade. De plus, toute l'imagerie est analysée suivant le modèle actantiel de Greimas et aboutit à un schéma axiologique qui renvoie manifestement au référent idéologique sous-jacent: l'exemplum, l'histoire de la vie du saint telle que l'utilise l'Église pour l'édification des fidèles. Autrement dit, ce n'est pas du théâtre, mais pourtant la représentation visuelle mime la scène et la plantation du décor; ce n'est pas du théâtre, mais la succession des images est organisée par un texte préalable que les *tituli*, au bas

des fresques, condensent et signalent. La spécificité de l'image n'est donc pas rigoureusement manifestée par cette oeuvre. En outre, chaque fresque propose une séquence unitaire qui permet à l'auteur de mesurer les variations pertinentes d'une image à l'autre, leur dialectique et la transmission du rôle actantiel. Cette analyse est, sinon impossible, du moins singulièrement plus complexe dans le continuum d'une représentation théâtrale inscrite et limitée dans le temps et dont les éléments visuels n'ont pas pour fonction unique d'illustrer le texte.

L'article de Corvin semble répondre à M. Costantini dans la mesure où il souligne que les signes "d'accompagnement ou de mise en image ont sans doute pour but d'incarner et d'animer des significations mais ne sauraient construire un sens."¹ En effet, si la fresque peut, de par sa fixité et donc sa possible relecture, faire l'économie de la redondance des signes et construire un sens à partir de leurs variations, la redondance du signe est indispensable au théâtre pour en assurer la compréhension et la reconnaissance. La permanence du décor, la récurrence de l'objet ou du rapport proxémique, par exemple, sont essentielles à la constitution d'un code scénique: "Ce rôle d'ancrage est essentiel pour empêcher les signifiants non textuels de rester erratiques, pansémiques, comme les y inviterait leur structure substantielle."²

L'analyse de M. Corvin met par ailleurs en évidence la difficile lecture des signes non textuels de la représentation qui par leur "redondance" — le plus souvent ici synonyme de récurrence, — constitue le véritable lieu de la mise en scène, de la re-création du texte. Toutefois la démonstration qu'il propose à partir d'une lecture des codes "culturel" et "idéologique" constitués par les signes de la mise en

1. M. Corvin, article cité, p. c/7.
2. *Ibidem*, p. c/10.

scène du *Misanthrope*, par J.-P. Vincent, n'est pas toujours convaincante au sens où elle s'appuie sur un référent implicite et extérieur au réseau de signes. Si la dissymétrie du décor, les déplacements obliques des personnages peuvent renvoyer à l'hypocrisie des rapports sociaux, c'est d'abord (et surtout) parce que cette donnée figure dans le texte de Molière. De même, M. Corvin fait-il appel aux précédentes mises en scène de J.-P. Vincent pour sa lecture du code idéologique — représentation d'une classe aristocratique "cassée ou reflétée" — et semble résumer la mise en scène à une illustration des conceptions de son instigateur, niant par là le rôle actif du spectateur, instance essentielle du phénomène théâtral.

J.M. Floch, dans sa communication sur les statuts sémiotiques des éléments visuels, tente de résoudre les contradictions des deux communications précédentes en cherchant à mettre en rapport récurrence du signe et progrès narratif tous deux conçus seulement en fonction du sens du spectacle. Il est en opposition théorique radicale avec M. Corvin, puisque, en affirmant qu'il n'existe aucun "code sensoriel de signifiants(...) de droit autonome de toute oeuvre"³, il ruine la lecture de celui-ci qui s'appuyait sur la récurrence signifiante à l'intérieur d'une même catégorie. Selon J.M. Floch donc, le visuel ne saurait constituer à lui seul une instance de la signification, mais peut être un des éléments "de segmentation, de débrayage et d'embranchement, de corrélation des plans narratif et discursif et d'établissement des structures axiologiques".

La seule limite de cette méthode, par ailleurs fort satisfaisante, est qu'elle ne saurait résoudre le problème du rapport au texte, à la dramaturgie. Floch insiste sur la nécessité d'une analyse textuelle préalable tout en lui niant en théorie,

comme dans la pratique de son exposé, un statut, qu'il soit référentiel ou constitutif de la production du sens.

Pourtant, la communication de P. Pavis, "Remarques sur le discours théâtral", démontre bien la spécificité du discours théâtral par rapport à toutes les autres productions narratives. En contenant l'opposition de différents registres de discours (essentiellement performatif et constatatif) ne reproduit-il pas, au-delà de l'opposition dire/faire, la modalité scénique du parler/montre? La leçon que l'on peut tirer de cette table ronde, c'est qu'une analyse du théâtre ne construit sa pertinence, et plus, sa cohérence, que dans la mesure où elle n'en sacrifie aucune des composantes.

Cette constatation pourrait servir de recommandation et d'exergue au livre *l'Univers du théâtre* dont le projet est manifestement d'envisager tous les aspects du phénomène théâtral. À ce titre, on peut dire qu'il réalise parfaitement son but, exception faite de la perspective historique qui demeure le plus souvent au niveau de l'allusion. Les définitions proposées par les auteurs ont le mérite d'être plurielles et comparatives, laissant au lecteur la possibilité de poursuivre, pour son propre compte, la discussion entreprise par les théoriciens et les praticiens. De plus, l'ouvrage étend son effort de clarification jusque dans son écriture, ce qui à notre époque d'amphigourismes linguistico-psychanalytiques relève du défi! Tous ces traits en font le manuel parfait du chercheur, qu'il soit averti ou néophyte. Il se révèle plus discutable si on veut y découvrir des solutions aux problèmes évoqués plus haut. Le plan de *l'Univers du théâtre*, en distinguant représentation et texte pour la commodité de l'exposé, reproduit l'opposition théorique qui est à l'origine des conflits méthodologiques. De plus, la tentative de résolution amorcée sur la question du personnage (et pour cause! le personnage est le point de convergen-

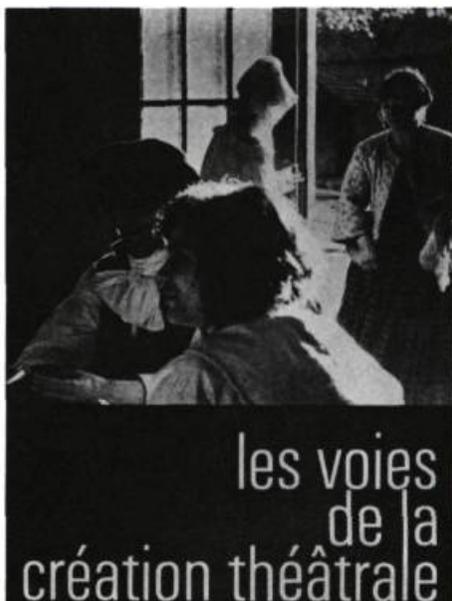
3. J.M. Floch, article cité, p. e/8.

ce de toutes les modalités théâtrales), est trop lacunaire et contestable: opposer rôle et personnage, i.e. action et personnage, en refusant le critère parole vs non-parole, c'est délibérément ignorer le statut spectaculaire, visuel de certains éléments de la représentation. Question que l'on pourrait résumer comme suit: Godot est-il vraiment un personnage?

Néanmoins, la richesse et la précision des définitions et de la bibliographie⁴ font de ce livre plus qu'un répertoire; c'est une mise en ordre d'un domaine où la confusion servait jusque-là de prétexte, et, en ce sens, c'est déjà une méthode d'analyse.

dominique lafon

«les voies de la création théâtrale»



Vol. V, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1977, 458 pages, ill.

Sous la direction de Denis Bablet et Jean Jacquot, le volume V des *Voies de la création théâtrale* (Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique — Paris) est en quelque sorte le couronnement de cette période exploratoire des années 60/70. Ce volume pose à nouveau les questions du volume I (1970): la création collective, d'une part, le traitement du texte selon le pli du metteur en scène, d'autre part.

La génération du Living Theatre, de l'Open Theatre et du Théâtre-Laboratoire de Wrocław a interrogé le corps, la communauté, le mythe; elle tentait d'arracher à l'Histoire les archétypes de l'ombre et de la lumière, les gestes de la répression et les gestes *rédempteurs*. Il fallait reconnaître une mémoire oubliée, inventer un nouvel ordre, dessiner de nouvelles règles de jeu. Les volumes II, III et IV traitaient da-

4. Une erreur s'est glissée dans cette bibliographie. Le livre de Solomon Marcus, signalé à la page 217, *Mathematische Poetik*, n'est pas traduit de l'allemand, mais en allemand du roumain. La traduction française de ce livre essentiel reste à faire...

vantage de la spatialisation de l'écriture selon l'ordonnance "plus classique", mais non moins passionnante, de la mise en scène moderne.

Le volume V entend recueillir la totalité de ces interrogations. Sur le théâtre "rituel" des années 65/70 se propageait lentement l'idée d'un théâtre populaire retracé à partir de ses formes antérieures: théâtre élisabéthain, *commedia dell'arte*, théâtre chinois. À ces allusions, il convient d'ajouter l'apport de Brecht et de Meyerhold. Humanisme politique, humanisme religieux convergent différemment au Théâtre du Soleil ou au Centre International de Recherche Théâtrale (Paris): Ariane Mnouchkine trace avec sa troupe l'épopée de l'histoire de France de 1789 à aujourd'hui; Peter Brook fait évoluer dans un espace social et ouvert la recherche individuelle de la plénitude. L'héritage se systématise, l'utopie révolutionnaire, pour se dire, doit aussi maîtriser l'outil de son élocution, permettre une lecture différente de la chose spectaculaire: gagner la foule de manière globale et immédiate. Si cette époque voit le bouillonnement organique à même l'acteur, elle n'exclut pas aussi l'émergence d'auteurs. Les Anglo-Saxons sont, semble-t-il, plus éloquents sur le terrain dramaturgique que les Latins en cette période de reconstruction (c'est la génération de Beckett, Pinter, Arden, Handke...). Historicité, spatialité, immédiateté, écriture de l'absence ou du mythe, écriture de la présence ou de l'histoire, tel apparaît le lot de cette décade que n'épargne pas, en filigrane, le thème de la violence, le désordre de l'être et de la foule. C'est sur ce terrain que s'est effectué le choix de contenu du volume V des *Voies de la création théâtrale*.

1. "timon d'athènes" de william shakespeare

Cette mise en scène de Peter Brook est traitée par Georges Banu ("L'écriture spatiale de la mise en scène") et Richard Marienstras ("La représentation et l'inter-

prétation du texte"). Juxtaposées, les deux analyses restituent généreusement la projection de Peter Brook. Marienstras interroge l'histoire de la spatialité élisabéthaine. Banu la transcription moderne que Brook en propose, dans la restitution de ce théâtre désaffecté qu'étaient les Bouffes du Nord de Paris. Il nous est permis ainsi de comprendre la révolte sourde et le désespoir de Timon, sa quête de l'écho dans l'enveloppe sociale... Peter Brook, comme Shakespeare, décentre les lieux de la parole, porte en évocation et en éclatement les lieux du désir de la fête, des amitiés fausses et vraies, le tout étant entrecoupé des injonctions du devoir et des monologues de la solitude. Par une série de dessins, Georges Banu retrace les mouvements de la mise en scène, révélant du même coup les partis pris scénographiques de Brook, ses tensions, son rythme.

Richard Marienstras, en étudiant le traitement du texte de Shakespeare, introduit à ce jeu organique de la textualité et de la spatialité, celui des "énergies", des objets et des costumes présentés par Georges Banu. Ici, l'analyse ne tue pas l'objet étudié, elle le révèle et lui renvoie son fonctionnement global: une lecture fluide, sensible et palpable des plaisirs du regard et de la résonance.

2. "1793". "l'âge d'or". créations du théâtre du soleil

L'étude de Catherine Mounier a le mérite de retracer le parcours vécu de la troupe et de cerner des questions formelles et idéologiques. Elle traite magnifiquement de l'apport de la *commedia dell'arte* et du théâtre chinois à la définition d'un théâtre populaire contemporain:

"Seuls les Chinois savent ce que c'est qu'une représentation théâtrale. Les Européens depuis longtemps, ne représentent plus rien. Ils présentent tout. Tout est là, sur scène. Toute chose, rien ne manque, même pas la vue qu'on a de la fenêtre.

Le Chinois, au contraire, place ce qui va signifier la plaine, les arbres, l'échelle à mesure qu'on en a besoin (...) Il peut représenter beaucoup plus d'objets et d'extérieurs que nous."¹

Catherine Mounier, en plus de retracer le processus créateur, d'analyser la genèse et le contre-point musical des personnages, dégage cette infrastructure du signe, du dessin, de la découpe de l'acteur. Illustree de gravures et croquis, cette connotation sensible des gestes restitue l'histoire (1793) ou historicise le présent (*l'Age d'Or*). Très bien développées aussi sont les références à des formes narratives et pédagogiques comme le conte, le commentaire historique, l'emprunt de témoignages vivants à la première ou troisième personne. L'étude est complète depuis l'analyse des charpentes, des artifices électriques, des costumes jusqu'à celle de la fonction "participante" du public.

3. "le dernier adieu d'armstrong". "vous vivrez comme des porcs"

Ces deux pièces sont de John Arden et l'introduction, ici, de cet auteur n'est pas fortuite. Jean Jacquot, qui présente et analyse les mises en scène respectives de Jacques Rosner et de Guy Rétoré, souligne l'écriture vigoureuse et la thématique de deux oeuvres où se jouent le face à face aride, le choc de différentes manières de vivre. Alimenté par son étude du théâtre du Moyen Age anglais et de la Renaissance, John Arden développe un univers violent d'intrigues, de luttes de clans, et d'affrontements pour le pouvoir. Fable historique ou parabole des temps modernes? À cette étude politique, Jean Jacquot joint une présentation du lieu et du milieu dans lesquels ces pièces ont été créées et présentées de même qu'une analyse de leur public. Introduction heureuse qui permet de lire la vocation d'un lieu théâtral, sa stratégie, sa politique in-

térieure. Ce théâtre de la décentralisation parisienne est le seul qui ait confronté l'oeuvre d'Arden et trouvé dans sa thématique le remplacement historique et sociologique de son environnement. C'est dans cette optique que Jean Jacquot déroule son analyse qui éclaire du même coup une esthétique austère, frontale, plus proche d'un théâtre classique, puisque les données dramaturgiques du texte semblent ici l'emporter.

4. "fin de partie" de samuel beckett; mises en scène de r. blain, p. brook, a. mnouchkine, g. rétoré, j. rosner

Il s'agit d'une étude éblouissante, quasi mathématique de Myriam Louzon. *Fin de partie*, traitée par certains des metteurs en scène les plus prestigieux de notre époque, est analysée par des diagrammes, de même que la voix des locuteurs est traduite dans des graphiques qui ont la quintessence absolue d'une partition sérielle. Il semble que Denis Bablet et Jean Jacquot aient posé cette étude en fin de volume parce qu'elle constitue le contre-point matérialiste et métaphysique qui inverse les tentations historiennes du Théâtre du Soleil et de Peter Brook. L'utopie beckettienne est absolue: elle est véritablement le non-lieu de l'être. L'utopie révolutionnaire, elle, est épique: elle prospecte l'histoire pour la faire encore. À l'univers du palpable et du populaire se substitue l'inquiétude mentale. L'analyse proposée montre clairement que derrière la vacuité "du texte et des rôles" est appelée l'urgence de fonder le réel. Entre 1793, *l'Age d'Or*, *Timon d'Athènes* et les oeuvres d'Arden et de Beckett, nous pouvons lire, autant chez les créateurs que chez les analystes, la recherche d'un fondement du partage de la théâtralité.

Ce volume V résume clairement les trois tentations de cette décade: 1. L'apparition d'une codification, d'une "typologie" de l'espace, du jeu et des signes; 2. La naissance d'une sémiologie systémique dont l'intérêt déborde le cadre des ana-

1. H. Michaux, *Un barbare en Asie*, Gallimard, 1967, p. 182, cité par C. Mounier dans son étude, p. 215.

lyses et qui affecte directement la gestation de l'oeuvre; 3. La reconnaissance d'une temporalité spécifique du moment théâtral. La quête d'une immédiateté de la scène à la présence de l'audience (Peter Brook et Ariane Mnouchkine) ou son impossibilité (Samuel Beckett et, d'une certaine façon, John Arden).

Le volume V, sur ce point de vue, résume magnifiquement la fresque des années 65 à 75. Il nous est annoncé que désormais un nouveau cycle d'études va s'ouvrir que nous pressentons aussi palpitant que nécessaire: l'enseignement du théâtre et la formation de l'acteur, la recherche théâtrale et l'histoire, le théâtre et la musique, la mise en scène d'oeuvres anciennes, etc... Pour les praticiens et historiens du théâtre, le cycle de ces cinq volumes aura cerné la reconquête de l'écriture, des techniques, du style et des relations humaines. Gageons que les volumes qui s'annoncent sur ces "racines retrouvées", offriront le déploiement et la sérénité de la pratique matérialiste et inspirée du théâtre.

serge ouaknine

informations

colloque sur le théâtre d'été

Les 13 et 14 novembre 1978 s'est tenu à Montréal un colloque sur le théâtre d'été organisé par le ministère des Affaires culturelles. Y étaient représentés 25 compagnies de théâtre d'été du Québec, diverses associations (artisans du théâtre, hommes d'affaires), et plusieurs ministères (Affaires culturelles, Communications, Tourisme, Transports). La critique de théâtre, dont la revue *Jeu*, y fut aussi conviée dans le rôle d'observateur.

Dans la documentation remise aux participants, le ministère des Affaires culturelles établissait franchement les trois axes suivant lesquels il entend favoriser le développement et l'affermissement des théâtre d'été: l'accessibilité, ce qui implique une politique de régionalisation; la formation de professionnels de la scène, en particulier par l'emploi de comédiens locaux et de jeunes finissants des écoles; la création, c'est-à-dire le développement du répertoire québécois.

S'ajoutait à cela le propos de faire du théâtre d'été un pôle d'attraction culturelle qui s'appuie sur d'autres formes d'expression culturelle et les favorise à son tour.

Quatre groupes de travail furent chargés d'étudier simultanément tous ces points, en donnant tour à tour la préséance à l'un ou l'autre, afin d'assurer qu'aucun ne serait escamoté. Une plénière allait tenter la synthèse de ces ateliers et permettre

une dernière série d'interventions personnelles de la part des représentants des théâtre d'été, des fonctionnaires du ministère des Affaires culturelles et du ministre Denis Vaugeois.

Au sein des considérations fort nombreuses qui furent faites, un certain nombre de convergences sont clairement apparues. D'abord, il n'y a rien d'essentiel dans la distinction entre théâtre d'été et théâtre en saison régulière. Les directeurs artistiques de théâtres d'été tiennent à leur entière liberté de choix et d'action, et l'on se méfie d'instinct des politiques ministérielles qui risqueraient de la restreindre. On souhaite généralement l'augmentation des subventions (4% du budget global en 1978); mais plusieurs favorisent plutôt la formule du financement à taux préférentiel. Un assez bon nombre de participants reconnaissent volontiers qu'il faut privilégier les troupes nouvelles et les théâtres éloignés, et que la répartition présente des subventions ne respecte pas ce critère. Toutes les compagnies sont d'accord pour demander aux divers ministères en cause des services communs: publicité, affichage, assurances, sondages, perception des droits d'auteur... À l'État d'assurer une concertation efficace entre ses propres ministères. Du côté des municipalités, on demande qu'une part de leurs budgets des loisirs soit réservée au théâtre et que la taxe dite d'amusement revienne aux compagnies.

mort de l'a.t.t.a.q.

Sur la question des créations québécoises, tout le monde est d'accord en principe pour voir leur nombre s'accroître dans les programmations. Mais, en pratique, plusieurs, et non des moindres, placent l'impossibilité devant la rareté de pièces québécoises valables, la qualité devant rester le premier critère du choix. On demande surtout de promouvoir la création de bons textes et on semble se rallier à la position du ministère suivant laquelle il faut subventionner le plus grand risque, car produire une pièce québécoise dans un théâtre d'été, c'est, de l'avis de plusieurs, un risque. D'autant plus que les auteurs d'ici ne produisent pas de bonnes comédies et que le théâtre d'été aurait pour fin de faire rire.

Ces derniers points allaient susciter le seul débat un peu vif et touchant à l'essentiel auquel il a été donné d'assister pendant ce colloque. Dans une intervention claire et vigoureuse, M. Jean-Marie Lemieux, du Théâtre du Bois de Coulonge, n'a pas hésité à répartir le théâtre d'été actuel en deux catégories: celui qui se réduit à un commerce qui doit être rentable, même au détriment de la qualité et celui qui recherche avant tout la qualité. Le premier ne doit pas être subventionné; seul le second doit l'être. M. Lemieux a mis aussi en question le choix à peu près exclusif de la comédie dans les programmations estivales; il a rappelé le succès des *Grands Soleils* au Bois de Coulonge: 12 000 spectateurs en 40 représentations. Il a conclu à la nécessité de relever le niveau du théâtre d'été en fonction de ses finalités culturelles et sociales: "théâtre vacancier", "théâtre léger" ne doivent pas être synonymes de vacuité.

émile bessette

Après un an de rencontres et réunions, le Congrès de fondation de l'Association des Travailleurs et Travailleuses du Théâtre autonome + autogéré du Québec. (A.T.T.A.Q.) avait lieu les 29 et 30 mai 1977.

À l'époque, l'Association regroupait: la Belle Affaire, les Enfants du Paradis, l'Eskabel, l'Organisation Ô, les Pichous, la Rallonge. 3 et 7 le Numéro Magique, ainsi que des membres individuels.

Ces troupes avaient alors joué au total une cinquantaine de pièces en 1 600 représentations; 96% de ces spectacles étaient d'expression et de contenu québécois; la presque totalité étaient des créations. Ces troupes affirmaient chacune un collectif de création, de décision et de fonctionnement.

Après 18 mois d'une existence précaire, nous annonçons la dissolution de cette Association.

Les causes sont nombreuses. Parmi les plus évidentes, on peut relever que maintenir les troupes en vie et y produire des spectacles constitue en soi une prouesse, vu la situation économique des troupes et l'obligation pour leurs membres de gagner leur vie ailleurs; se préoccuper d'une association n'ayant pas clairement défini les services qu'elle pouvait rendre devenait un passe-temps que peu de troupes avaient l'énergie de s'offrir. La difficulté de défendre à la fois les intérêts des troupes et ceux des membres individuels; la composition trop compliquée de l'Exécutif et sa relative disponibilité; l'absence d'un budget d'opération et d'un secrétariat permanent.

Bien qu'antérieurement l'A.T.T.A.Q. ne se soit pas manifestée de façon fracassante en tant qu'association, elle collabo-

ra cependant à la mise sur pied de certains services, dont le contrat d'auto-production, et permet un échange réel et amical entre ces troupes qui précisément n'appartenaient à aucune autre association.

l'exécutif de l'a.t.t.a.q.

montréal, le 11 décembre 1978

anniversaires

Le conservatoire Lasalle célèbre cette année son soixante-dixième anniversaire.

L'option-théâtre du CEGEP Lionel-Groulx a eu dix ans en septembre 78. Les "anciens" ont pu se revoir lors d'un conventionum qui a eu lieu, malgré les débrayages, à la fin de la session d'automne.

f.n.

recherche en théâtre d'amateurs

Un projet, qui a pour but de mieux cerner la problématique du théâtre d'amateurs, de proposer et d'élaborer les structures souhaitées par le milieu, a démarré en septembre 78. Cette recherche est pilotée par la C.L.Q. en collaboration avec l'Association québécoise du jeune théâtre (A.Q.J.T.) et la Fédération québécoise du loisir littéraire (F.Q.L.L.). Un groupe de ressources a été formé pour mener à terme cette recherche, laquelle a débuté en octobre par un inventaire que trois stagiaires en provenance de l'UQAM s'apprêtent à compléter.

La composition du groupe a tenu compte de la diversité des milieux concernés et

des différents niveaux d'intervention en théâtre d'amateurs. En font partie: Claude Brunelle (Saint-Léonard), Michel Byette (Alma), Gilles Fortier (Sherbrooke), Lorraine Hébert (Montréal), Wilfrid Joseph (Rimouski), Michel Laporte (Outremont), David Lonergan (Gaspésie), Pierre-Paul Legendre (Jonquière), Alain Lussier (Montréal), Rodrigue Mathieu (Saint-François-Xavier-de-Brompton) et Guylaine Rousseau (Montréal).

m.b.

fermetures

Le Centre d'Essai de l'Université de Montréal n'a pu rouvrir ses portes au début de la saison d'automne 78... le Service des Incendies de la ville de Montréal ayant jugé, après des années de fonctionnement, que la salle n'était pas en état de recevoir un public de théâtre!

Pour des raisons analogues, la salle de la Bibliothèque Nationale ne servira à aucune représentation théâtrale cette année.

f.n.

a.p.e.d.e.q.

L'Association des Professeurs d'Expression Dramatique du Québec a organisé, au début de décembre 78, un mini-congrès "d'extrà" à l'Université de Montréal.

f.n.

place albert-duquesne place fred-barry

Par une résolution du Comité Exécutif de la ville de Montréal datée du 23 mars 1976, on dénommait officiellement Place Albert-Duquesne l'îlot triangulaire de verdure situé à l'est de la Place des Arts borné par les rues Ontario, Clark et le boulevard de Maisonneuve; et également Place Fred-Barry, l'îlot triangulaire de verdure situé à l'est de la Place des Arts et borné par les rues Saint-Urbain, de Montigny et le boulevard de Maisonneuve.

m.b.