

« Une écriture du silence »

Carbone 14

Number 36 (3), 1985

1980-1985 : L'ex-jeune théâtre dans de nouvelles voies

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27403ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Carbone 14 (1985). « Une écriture du silence ». *Jeu*, (36), 111–113.

« une écriture du silence »

carbone 14 réponse au questionnaire

Comment définissez-vous vous-mêmes votre évolution au cours des cinq dernières années? En quoi différez-vous aujourd'hui de ce que vous étiez en 1980? Quel a été pour vous l'élément marquant de cette période?

En 1980, nous présentions *le Voyage immobile* au Festival mondial du théâtre de Nancy et au Festival des Nations à Amsterdam. Depuis lors, la démarche de Carbone 14 est demeurée essentiellement la même: créer un théâtre où le langage du corps occupe la première place. Toutes nos productions, au cours des cinq dernières années, expriment ce même souci et toutes nos mises en scène — à l'exception, peut-être, de *Marat-Sade* et du *Titanic*, encore que je n'en sois pas si sûre — s'articulent autour de cette préoccupation.

Sur le plan strictement artistique, il n'y a donc pas eu de changement de cap à Carbone 14 mais, bien au contraire, le poursuite assidue d'une même démarche, ce qui nous permet peut-être, aujourd'hui, de cerner et de manier avec plus de précision une écriture théâtrale qui doit son originalité au fait même qu'elle s'établit à partir d'un vocabulaire avant tout corporel.

Selon moi, les principaux éléments marquants depuis 1980 ont été:

- l'ouverture de l'Espace libre qui, d'une part, nous donnait accès à une salle quatre mois par année et qui, d'autre part, en raison même de la nature non conventionnelle de la salle, nous a permis de développer à fond l'élément scénographique de nos dernières productions;
- la constitution d'une équipe de base permanente forte, stable et créatrice, ce qui nous permet de travailler mieux et plus vite et de partager les tâches et les responsabilités, y compris les mises en scène;
- et enfin, les succès consécutifs remportés depuis *l'Homme rouge*.

Depuis votre fondation il y a dix ans, vous êtes passés de la rue à la salle de spectacle, et du mime au texte. Établissez-vous un lien entre votre cheminement et celui du spectacle d'avant-garde aux États-Unis et en Europe occidentale? Avec quels créateurs de l'Occident vous sentez-vous apparentés, et quelle est votre spécificité?

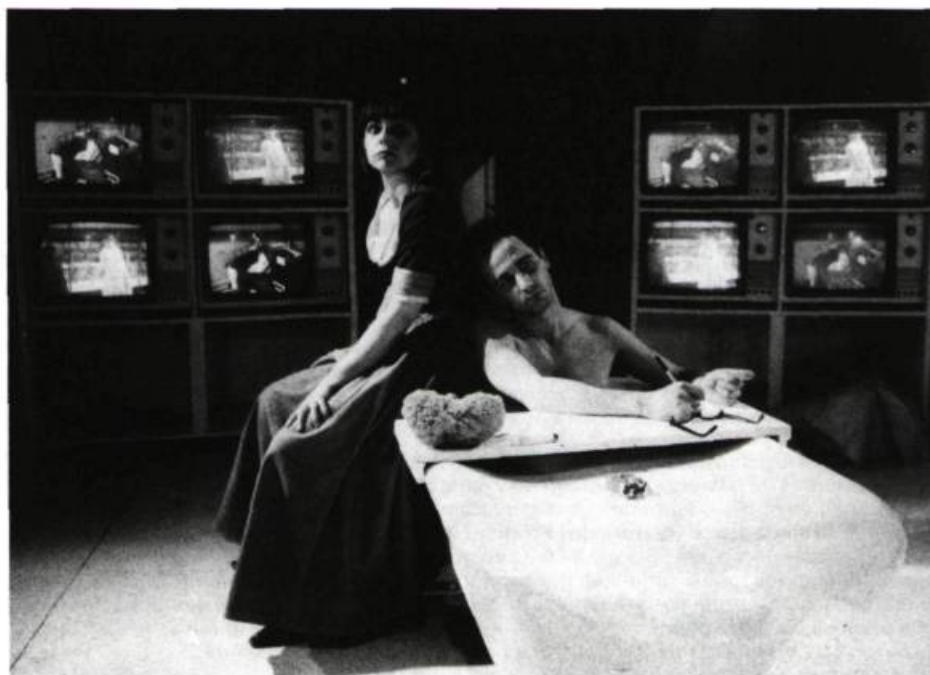
La façon dont est formulée votre question laisse entendre que le théâtre n'acquiert ses véritables lettres de noblesse que lorsqu'on y parle beaucoup, et de préférence dans une salle. On passerait en quelque sorte de la rue et du mime à la salle et au texte comme on passe du stade anal au stade oral!!! Régression? Fixation? Toujours est-il que depuis sa fondation, il y a dix ans, Carbone 14 n'a jamais cessé de faire du théâtre dans la rue. La rue demeure, pour nous, un lieu théâtral en soi exceptionnel, qui continue, encore aujourd'hui, à nous exciter, parce qu'elle génère des productions théâtrales forcément différentes, ainsi que des rapports scène/salle particuliers. De la même façon, nous ne sommes pas passés du mime au texte; tout au plus avons-nous tâché d'intégrer le texte à notre propre écriture théâtrale, qui est avant tout une écriture du silence.

Pour ce qui est des liens ou des affinités que nous pourrions avoir avec certains courants

théâtraux en Occident, il est naturel, étant donné la formation des membres de Carbone 14 (Gilles Maheu a été formé chez Étienne Decroux puis chez Eugenio Barba, lui-même disciple de Grotowski; Lorne Brass, Céline Paré et Jerry Snell ont pour leur part étudié chez Jean Asselin et Denise Boulanger avant de travailler avec Gilles Maheu; Luc Proulx a une formation de musicien), qu'il existe un sentiment de fraternité, une sorte de reconnaissance, envers le travail que poursuivent Brook, Barba, Kantor, Pina Bausch, Mabou Mines ou le Squat Theater. Quant à ce qui a trait à la spécificité de Carbone 14, je vous laisse y répondre.

Votre expérience vous indique-t-elle que le public québécois s'ouvre de plus en plus à un théâtre où le visuel prend le pas sur l'anecdote? Ou, inversement, estimez-vous être accueillis avec enthousiasme par les esthètes, et avec perplexité par les profanes?

Dieu merci, les esthètes — qui sont un peu ce qu'est l'érotisme à la pornographie, c'est-à-dire, dans le meilleur des cas, des gens profondément ennuyeux — ne constituent pas la majorité du public de Carbone 14! Au contraire, il est clair que notre public s'est considérablement élargi et diversifié au cours des dernières années. Quant à savoir si c'est parce que le public québécois préfère le théâtre visuel au théâtre anecdotique, c'est un peu comme se demander si les amateurs de Pina Bausch préfèrent le théâtre à la danse, ou si les fans de Margie Gillis préfèrent Leonard Cohen à Prokofiev! De toute façon, existe-t-il du théâtre qui ne soit pas visuel? Ou alors Carbone 14 ferait-il du théâtre sans histoire? Où réside la si grande importance accordée au visuel: dans une production où il n'y a que quelques tonnes de terre traversées par un rail, ou dans une production dans laquelle les acteurs changent trois ou quatre fois de costumes et où l'on passe du patio au boudoir pour finir dans la chambre à coucher, à grand renfort de placoplâtre? *Le Rail* n'est pas plus visuel que n'importe quel *Tartuffe*. Ce n'est pas à cause des éléments scénographiques mis en place qu'un spectacle est visuel. La façon de conter une histoire ne change pas à cause de la présence de trente tonnes de terre, mais à cause du vocabulaire employé. La différence réside dans la mise en scène, dans l'utilisation de l'espace et enfin (et surtout) dans les rapports de jeu des acteurs avec les décors et l'espace. La grande différence, c'est comment le décor devient lui-même acteur, comment il agit sur les acteurs et



Marat-Sade de Peter Weiss, un *work in progress* de Carbone 14 mis en scène par Lorne Brass. Photo: Yves Dubé.

sur le public. Dans le théâtre conventionnel, le décor a un rôle purement descriptif et il n'agit presque jamais sur les acteurs; au contraire, les acteurs contrôlent, déplacent, manipulent. Dans *le Rail*, les acteurs sont marqués, salis, heurtés, blessés. Notre souci scénographique n'est pas avant tout esthétique, les décors ne sont pas là pour faire joli ou « pour épater la concierge », comme dirait Étienne Decroux. Ils sont là pour donner la repartie aux acteurs et ils doivent toujours servir.

Vous êtes-vous défini des axes d'évolution artistique pour la période qui vient? Quelles formes, quels thèmes entendez-vous exploiter dans un proche avenir? Votre produit est-il appelé à connaître des mutations importantes d'ici quelques années?

À suivre... merci.

danièle de fontenay
pour **carbone 14**

carbone 14 **théâtregraphie depuis septembre 1979**

Hiver 1979. *Un instant de folie*². Texte et m.e.s.: Gilles Maheu.

Avril 1981 et février 1983. *Pain blanc*¹. Texte et m.e.s.: Gilles Maheu.

Décembre 1981. *Blues*². Texte et m.e.s.: Gilles Maheu et Georges Molnar. *Vies privées*¹. Texte et m.e.s.: Lorne Brass, Céline Paré et Jerry Snell, d'après une idée originale de Lorne Brass.

Mai 1982. *L'Homme rouge*¹. Texte et m.e.s.: Gilles Maheu.

Hiver 1983. *Nature morte*². Texte et m.e.s.: le collectif. *Tenue de ville*². Texte et m.e.s.: le collectif.

Mars 1984. *Marat-Sade*¹. Texte de Peter Weiss. M.e.s.: Lorne Brass.

Mai 1984. *Le Rail*¹. Texte et m.e.s.: Gilles Maheu.

Juin 1984. *En toute sécurité*². Texte et m.e.s.: le collectif.

Juin 1985. *Le Titanic*¹ (joué en plein air). Texte de Jean-Pierre Ronfard. M.e.s.: Gilles Maheu. En coproduction avec le Festival de théâtre des Amériques.

1. Spectacle de scène.

2. Spectacle de rue.