

## **L'offre et la demande** En marge des écoles, une autre « école »

Pierre Rousseau

---

Numéro 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26789ac>

[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

Rousseau, P. (1984). L'offre et la demande : en marge des écoles, une autre « école ». *Jeu*, (33), 203–213.

# l'offre et la demande

## en marge des écoles, une autre « école »

Il fut une époque où les futurs comédiens devaient passer par le poste d'apprentis en jouant les seconds rôles pendant quelques années pour acquérir du métier; ils se formaient ainsi et se perfectionnaient au gré des productions. Depuis la fin des années 1950, les écoles de théâtre ont permis aux futurs comédiens de « se former » à l'école avant d'aller exercer leur métier sur les planches, le perfectionnement venant de la pratique du métier. En effet, rares étaient, dans les années 1960, les gens qui poussaient leur apprentissage jusqu'à des études supérieures, en Europe ou ailleurs, chez les grands maîtres. Aujourd'hui, c'est tout le contraire: la multiplication des bourses permet à un nombre impressionnant d'individus de se perfectionner. On va étudier la méthode à New York, ou alors on va chez Knapp, chez Gaulier-Pagneux ou chez Lecoq à Paris, chez Dario Fo en Italie, sans compter l'Allemagne, l'Angleterre, le Danemark. Bref, il n'y a plus de frontières.

### **mais ici, qu'en est-il du perfectionnement?**

Du côté des écoles de théâtre ça bouge très lentement et, bien qu'il y ait depuis un an ou deux des ouvertures intéressantes<sup>1</sup>, leur vocation première demeure la formation; le perfectionnement y est donc plutôt marginal. Cette situation pourrait toutefois changer dans l'avenir.

En ce qui concerne les organismes, c'est vers l'Association québécoise du jeune théâtre (A.Q.J.T.) qu'il faut se tourner pour trouver un programme de perfectionnement constant et régulier qui tente réellement de répondre aux besoins du milieu malgré des moyens très limités. On ne peut plus minimiser l'importance des festivals qu'elle organise, ainsi que les stages de formation (chez les amateurs) et de perfectionnement (chez les professionnels) qu'elle met sur pied seule ou en collaboration avec certains organismes.

Il est intéressant de s'attarder à l'évolution qu'a suivie la notion de perfectionnement à l'A.Q.J.T. depuis sa fondation en 1958. Historiquement, on pourrait presque affirmer sans risque de se méprendre que c'est principalement un besoin de formation qui est à l'origine de l'A.Q.J.T. En effet, sous le désir de regroupement des troupes de théâtre amateur de l'époque se dessinait clairement l'attente de certains

1. À ce sujet, je peux citer ma propre expérience, ayant pu profiter d'un encadrement spécial pour un stage de mise en scène à l'École nationale de théâtre, durant l'année 1983-1984. Un stage comprenant de l'assistance à la mise en scène, du travail théorique et pratique et l'observation du travail de certains metteurs en scène invités.



Le perfectionnement à l'A.Q.J.T.: atelier de voix et rythme. Cap-Rouge, 1982. Photo: Réjean Tendland.

services, principalement pour la recherche de textes et les besoins de formation théâtrale. Ainsi, au début des années 1960, naissaient les « cliniques de théâtre de l'A.C.T.A. » qui consistaient en stages de fins de semaine animés par des professionnels et se déroulaient à Montréal et dans les principaux centres régionaux: on allait alors former les amateurs. Au début, il s'agissait surtout des aspects techniques (décors, costumes, maquillages, éclairages, etc.), puis s'ajoutèrent certains ateliers de jeu, mais bien peu. Cela porta fruits et évolua rapidement, car l'Association, par l'échange qu'elle provoquait, permettait d'allumer le feu du théâtre. Le besoin de créer prit rapidement le dessus. On mit alors de côté les ateliers du genre « imitons nos professionnels » pour aller beaucoup plus vers des ateliers de création. Plusieurs de ces amateurs devinrent par la suite des professionnels et donnèrent naissance aux troupes du jeune théâtre au début des années 1970. Ce mouvement allait changer radicalement la face du théâtre au Québec, alors que ces troupes, avec des moyens modestes, accomplirent vraiment une tâche énorme jusqu'à la fin de la décennie.

#### **de la formation à l'autoformation**

Pendant cette période, les festivals du jeune théâtre et du théâtre pour enfants furent des lieux privilégiés de formation, de perfectionnement et d'échanges. C'était les moments de l'année pendant lesquels les troupes prenaient le temps de s'arrêter, de regarder la production des autres et de consacrer quelques heures à l'apprentissage de nouvelles techniques ou au perfectionnement de leurs acquis en participant aux nombreux ateliers offerts lors des festivals. C'était l'époque de la formation et de l'autoformation. Hors des festivals il existait peu de temps pour le perfectionnement: on avait trop à faire pour la survie de la troupe et les créations se suivaient à un rythme effréné.

C'est à partir du 7<sup>e</sup> Festival québécois du jeune théâtre, en 1973, que se dessine la nouvelle tendance pour la formation à l'A.Q.J.T. et ce sont les troupes qui la

prennent en charge: on va montrer ce qu'on sait faire aux nouveaux ou échanger ses techniques entre anciens! Ces groupes, ce sont: le Euh!, l'Eskabel, la Marmaille, le Grand Cirque Ordinaire, le Théâtre Su'à'trotte (futur Théâtre Parminou), la Veillée, le Théâtre d'la Shop, la Famille Corriveau, etc.<sup>2</sup>

Pour donner une bonne idée de ce que représente cette tendance formation-autoformation, prenons, par exemple, la liste des ateliers du 9<sup>e</sup> Festival québécois du jeune théâtre tenu à Sherbrooke en 1975.

<b>tableau 1</b>	
<b>ateliers</b>	<b>animation</b>
1. <i>Écriture et jeu dramatique</i>	Lorraine Pintal
2. <i>Fonctionnement et financement des troupes</i>	Le Théâtre Parminou
3. <i>Éducation</i>	Le Théâtre en Vrac
4. <i>Théâtre d'intervention</i>	La Bébitte à Roche
5. <i>Théâtre sur commande ou outil populaire</i>	Le Théâtre communautaire du Sud-Ouest
6. <i>Atelier-rencontre</i>	
7. <i>Réflexion sur le théâtre étudiant</i>	Louise Denis, Robert Dion et David Lonergan
8. <i>Musique-Théâtre</i>	Michel Gonneville
9. <i>Atelier de création</i>	Théâtre communautaire du Sud-Ouest
10. <i>Les Marionnettes</i>	Bread & Puppet Theatre
11. <i>Jeux de simulation et d'animation</i>	Denis Lemelin
12. <i>Les Masques</i>	Denis Paquette
13. <i>Atelier-Vidéo</i>	Bernard Y. Casa

On peut voir la grande diversité d'ateliers offerts aux participants alors que se côtoient différents genres de théâtre: marionnettes géantes, masques, animation, théâtre étudiant, intervention, théâtre politique, et où surgit même la question du « financement »! Toutefois, l'atelier le plus important du point de vue de l'autoformation fut pourtant celui dont le titre en dit le moins, soit l'« atelier-rencontre ». En effet, cet atelier réunissait les membres de quatre troupes engagées politiquement et désirant confronter leurs pratiques, entre elles, avec un minimum d'observateurs invités. Chacune devait à tour de rôle prendre en main l'animation d'une journée portant sur ses techniques de création en tenant compte de la question forme/fond; la cinquième journée faisait l'objet d'une mise en commun-synthèse. Les festivals qui suivirent offrirent à leur tour des ateliers aussi variés, tenant compte des aspects suivants: formation/perfectionnement/autoformation en jeu, techniques théâtrales, animation théâtrale et, enfin, administration des troupes.

2. Pour avoir un aperçu assez juste de l'évolution de ces ateliers offerts par l'A.Q.J.T., le n° 15 des Cahiers de théâtre *Jeu* en dresse la liste jusqu'au 13<sup>e</sup> Festival québécois du jeune théâtre tenu en 1979. À consulter.

Malgré ses moyens limités, l'A.Q.J.T. mit également sur pied un programme de formation proposant des stages hors des festivals, s'adaptant à des besoins précis et dispensés par un collectif de cinq personnes-ressources. Les objectifs de ce programme étaient de favoriser le développement des troupes et du jeune théâtre partout au Québec en fournissant les moyens appropriés selon les cas, autant en théâtre pour enfants que pour adolescents ou adultes. Malheureusement, très peu de stages purent se réaliser, faute de fonds. Ce sont donc les festivals qui ont poursuivi le travail de formation à l'A.Q.J.T. jusqu'au 14<sup>e</sup> Festival québécois du jeune théâtre inclusivement, soit en 1981.

Toute cette période d'effervescence autour de la formation et de l'autoformation est très importante, d'autant plus que plusieurs membres des troupes du jeune théâtre manquaient alors de moyens, faute d'une formation de base adéquate. D'ailleurs, la plupart des troupes qui ont passé le cap des années 1970 sont celles dont le noyau de base contenait le plus de gens formés dans les écoles de théâtre. Toutes les autres, nées la plupart des projets de création d'emplois des gouvernements, manquaient de façon évidente de personnes suffisamment formées sur le plan théâtral pour espérer survivre.

Compte tenu de tout cela, on peut dire qu'aujourd'hui, bien des choses ont changé. On fait moins de créations, on y apporte plus de soin et on a rapidement vu les limites de l'« autoformation » basée sur le principe de l'échange actif mais dont le contenu d'atelier est limité à l'expérience de chacun des participants, expérience trop souvent semblable de l'un à l'autre. On cherche donc plus loin, le spécialiste: cette personne qui proposera justement de nouvelles approches.

### **de l'autoformation au perfectionnement**

L'A.Q.J.T. n'a pas tardé à comprendre ces nouveaux besoins et, pour bien y répondre, a mis sur pied un programme de perfectionnement adapté aux années 1980. Elle a d'abord fait du perfectionnement un volet indépendant de ses festivals, puis offert des stages animés par des spécialistes, d'une durée plus importante que par le passé, alors que les sessions de travail dépassaient rarement quinze ou trente heures. Désormais, les stages s'adaptent aux besoins des participants et leur durée peut varier. Ainsi, le dernier stage de mise en scène autour de la production *Max et Milli* fut d'environ 200 heures et limité à cinq participants seulement, outre l'équipe de production. Par contre, le stage de *Voix, musique et mouvement* du Théâtre de la Carréarie<sup>3</sup> regroupa une quinzaine de personnes pour une quarantaine d'heures de travail. Et les exemples à venir risquent de varier tout autant, car le programme de perfectionnement de l'A.Q.J.T. est intimement lié aux besoins du milieu (et non seulement à ceux des membres, car la plupart des stages accueillent plusieurs participants non membres de l'A.Q.J.T.).

Cette ouverture de l'A.Q.J.T. se reflète également dans le contenu des ateliers proposés. Je vous renvoie, dans le tableau qui suit, à deux ateliers proposés en 1982; le premier n'a pas eu lieu car il n'a pas rallié un nombre suffisant de participants et le deuxième a réuni quatorze participants. On pourra constater, à la lecture des deux projets, le souci évident d'offrir un perfectionnement de haut calibre, dépassant les seules questions de techniques de jeu et poussant également la

3. Ces deux stages font l'objet de comptes rendus dans le présent numéro.



Christian Rollet de la Carrérierie donne un atelier de rythme lors des stages offerts par l'A.Q.J.T. (septembre 1984). Photo: Maurice Merle.

réflexion. On peut noter aussi les prérequis exigés afin d'assurer une certaine homogénéité chez les participants et pour éviter les trop grands décalages.

**tableau 2**  
**FORMULE 2**

<i>Animatrice:</i>	Luce Guilbeault, comédienne. Assistée de Luc Morissette, bioénergéticien.
<i>Prérequis:</i>	Pratique régulière d'au moins trois ans dans une ou plusieurs troupes et avoir une formation de base (école, stage de formation en interprétation) ou cinq ans de pratique régulière (jeu).
<i>Durée:</i>	90 heures.
<i>Titre:</i>	« Les Personnages de composition ».
<i>Objectif:</i>	Connaître et explorer de façon précise sa propre personnalité et développer ses possibilités dans les rôles de composition.
<i>Contenu:</i>	Nous travaillerons d'abord à partir des figures archétypiques de la mythologie grecque qui peuvent servir de point de départ à un travail sur soi-même. Le comédien, la comédienne, seront amenés à préciser quels sont les caractères qu'ils (elles) peuvent représenter avec succès, quels sont ceux qui posent problème et qu'est-ce que cela signifie dans le développement de l'identité personnelle et dans le travail d'acteur.

Nous traiterons séparément les formes de l'énergie féminine, reconnue par les Grecs sous les noms Artémis (l'intensité sauvage), Aphrodite (la séduction), Athéna (la force, la justice), Déméter (la vie) et Hécate (la puissance de mort) et les formes de l'énergie masculine, reconnues sous les noms de Hermès (la communication), Zeus (le pouvoir), Apollon (le savoir) et Dionysos (l'émotion).

Avec chaque comédien-ne, nous nous attacherons à explorer, dans le répertoire déjà joué par lui (elle) et nouveau, les personnages de composition. Nous travaillerons ces personnages en utilisant l'imagerie mythologique et personnelle (parents, amis, connaissances, etc.). Chaque participant devra apporter une série de photos le représentant depuis son enfance (des photos de théâtre aussi). Un travail sur le corps pour reconnaître et débloquer les tensions se joindra à l'exploration imaginaire.

**Déroulement:**

*1<sup>re</sup> semaine: La mythologie. Je viens d'où?*

Introduction aux archétypes de la mythologie à l'aide de jeux, mises en situation, souvenirs, fantaisies, rêves inspirés des grands mythes. Démonstration en grand groupe de chacun des rôles caractérisant chaque archétype ou champ d'énergie.

*2<sup>e</sup> semaine: La mythologie. J'en ai une à moi aussi.*

Travail sur la série de photos de chacun. Où suis-je? Où je veux être? Comment je me perçois? Comment me voit-on? Notion du transformateur d'énergie qui permet de s'alimenter aux autres membres du groupe.

*3<sup>e</sup> semaine: Les personnages de composition.*

Travail sur des personnages déjà joués et nouveaux. Scènes apprises, situations psychodramatiques, un rêve, un costume, un dialogue réel ou imaginaire qu'on peut vouloir revivre différemment, qu'on peut pouvoir inventer; on peut aussi faire une imitation mais toujours dans le sens du personnage à développer qui est un personnage de composition.

La session se terminera par une journée de représentation d'un ou plusieurs personnages de composition. Chaque comédien choisit, parmi ses camarades, ses partenaires de jeu. Pas de monologue. Ces représentations seront répétées et travaillées avec les meneurs de la session pendant la dernière semaine.

**Bibliographie:**

*Le Réveil des dieux*, de Ginette Paris (éditions Mortagne)  
*La Mythologie grecque*, d'Edith Hamilton (ce livre se trouve en collection de poche)

**FORMULE 3**

**Animateurs:**

Suzanne Garceau, comédienne, animatrice théâtrale.  
Clément Cazalais, comédien, Théâtre à l'Ouvrage.

**Prérequis:**

Pratique régulière d'au moins trois ans dans une ou plusieurs troupes et avoir une formation de base (école, stage de formation en interprétation) ou cinq ans de pratique régulière (jeu).

**Durée:**

Première partie: 60 heures avec Suzanne Garceau.  
Deuxième partie: 30 heures avec Clément Cazalais.

**Titre:**

« Le Jeu psychologique vs le jeu direct »

**Objectifs:**

Dans l'optique de la formation en jeu d'acteur-actrice, nous entreprendrons une recherche pratique des rapports entre le jeu psychologique

et le jeu direct. Qu'est-ce que le « jeu direct » ? C'est le style de jeu dominant dans le jeune théâtre, actuellement. Il privilégie la démonstration, établit des rapports directs entre l'acteur et le public, et prend appui sur les formes multiples répandues dans le jeune théâtre (clowns, masques, personnages typiques à caractères, narrateur). C'est le style de jeu où le geste, la narration et l'information sont soutenus par un rythme saccadé comme dans la comédie américaine. C'est ce style de jeu qui guide l'attitude de l'acteur, de l'actrice, et en fait des montreurs. Cela n'est pas à rejeter, loin de là.

Ce stage veut approcher le jeu psychologique pour rehausser l'esthétique de notre dramaturgie. Comment allons-nous y arriver ?

Dans un premier temps, les participants auront à être attentifs à leurs besoins, à leurs désirs, ainsi qu'à ceux des autres, s'ouvrir à leurs sentiments et en donner les manifestations extérieures.

Dans un deuxième temps, nous aurons à revivre notre pratique théâtrale à la lumière de cette expérience, en la questionnant : construire des personnages en les alimentant d'approches différentes.

En définitive, ce stage vise à faire découvrir le potentiel émotionnel de chacun, et le mettre au service de notre pratique théâtrale.

**Contenu :**

L'ensemble du stage est composé de travail immédiatement pratique et non théorique où on redonnera à son corps ses priorités. Improviser, jouer, c'est tenter une expérience.

La première partie du stage vise, au moyen de jeux non compétitifs, à prendre conscience de nos résistances, à nous libérer du jugement des autres (du « je veux plaire ») et du sien en particulier ; à fuir les stéréotypes et à laisser tomber les préjugés... De plus, ces jeux entraînent le participant à prendre conscience de ses désirs, de ses besoins et d'en donner les manifestations extérieures ; à être réceptif à ses propres messages et à ceux des autres ; à être l'élément-moteur, c'est-à-dire *l'auteur* d'une rencontre spontanée dans les jeux proposés.

La deuxième partie vise à mettre en pratique cette expérience dans notre dramaturgie actuelle telle qu'elle s'est développée jusqu'ici. Au moyen de personnages, de scènes, de situations, d'actions considérés par les participant-e-s comme leurs « meilleurs morceaux de choix », nous allons en revoir l'interprétation dans de nouvelles approches, de nouvelles attitudes, sans frein, ni barrière de style. Dans cette partie, nous allons nous adonner à des jeux axés davantage sur les rapports entre l'acteur et le personnage, entre les acteurs-actrices et entre les personnages.

**Modalités :**

*Textes à apporter :* (pour la deuxième partie du stage) les participant-e-s doivent apporter des textes dramatiques de leur propre création ou de leur propre interprétation dans leur pratique actuelle (ex. : une ou plusieurs scènes de leur dernière pièce au répertoire de la troupe, ou encore un monologue de leur meilleur personnage, etc.). En apporter quelques-uns pour pouvoir choisir le plus représentatif. Si le texte n'est pas publié, en apporter le brouillon.

Deux autres ateliers étaient offerts également à l'été 1982, mais portaient, eux, beaucoup plus sur les techniques de base du jeu, de la voix et du mouvement. Ce premier stage se tenait durant trois semaines et s'accompagnait de conférences sur le jeu au féminin (Pol Pelletier), le théâtre d'animation (Hervé Dupuis) et le théâtre populaire (Gilbert David).



**tableau 3**  
**FORMULE 1A**

<i>Animateurs:</i>	Gervais Gaudreault (voix) Robert Dion (mouvement) Lorraine Pintal (interprétation)
<i>Prérequis:</i>	pratique soutenue d'au moins un an dans une ou plusieurs troupes de jeune théâtre.
<i>a.m.:</i>	exploration et techniques vocales (1½h) mouvement (1½h)
<i>p.m.:</i>	atelier d'interprétation (3h)

**Exploration et techniques vocales**

*Animateur:* Gervais Gaudreault, codirecteur du Théâtre le Carrousel et chargé de cours à l'U.Q.A.M.

Nous avons tous une voix, nous avons tous des voix à l'intérieur de nous. Parler, chanter sont des phénomènes physiques alimentés et soutenus par notre vie intérieure.

L'atelier d'exploration et de techniques vocales se développera à partir de cette double conscience: et du monde intérieur et du monde extérieur, la voix et le corps étant des instruments, des outils de communication.

*Objectifs:*

1. Faire le lien entre le corps et la voix.
2. Contrôler les mécanismes liés à la respiration.
3. Appliquer les mécanismes liés à l'appui de la voix.
4. Explorer les mécanismes de la projection théâtrale.
5. Appliquer des notions de phonétique et de diction.
6. Améliorer sa capacité d'écoute.

*Didactique:* Ateliers pratiques (exercices) et discussions.

*Note:* La liste complète des exercices est disponible à l'A.Q.J.T. et sera remise lors du premier cours.

**Mouvement**

*Animateur:* Robert Dion, mime mouvement théâtre, chargé de cours à l'U.Q.A.M. et à l'École nationale de théâtre.

*Objectif terminal:* Apprentissage des techniques de mouvement en vue d'une amélioration de ses possibilités d'expression corporelle appliquée au théâtre.

*Objectifs opératoires:* L'étudiant-e devra être capable: — de comprendre et d'exécuter un réchauffement personnel suivant des circonstances et des objectifs différents; — d'identifier les composantes du mouvement: compréhension du lien entre corps et esprit, apprentissage des outils (imitation, amplification, ralenti, immobilité, etc.).

*Contenu:*

- Réchauffement (gymnastique douce, rythmique et sportive).
- Travail sur le temps, l'espace, l'énergie.
- Exploration et improvisation sur des thèmes variés.
- Danse-contact.

*Didactique:* Chaque cours comprend une période de réchauffement, d'exploration et d'exécution.

*Note:* Le dernier cours sera un cours public (si possible) afin que l'étudiant vérifie ses comportements avec une difficulté nouvelle: les spectateurs.

### **Atelier d'interprétation**

*Animatrice:* Lorraine Pintal, metteuse en scène et comédienne.

*Objectif:* Le jeu-performance physique et émotif.

*Contenu:* Exercices de concentration et de réchauffement intérieur afin de préparer le terrain pour la mise en situation du personnage; exploration individuelle de ses possibilités créatrices et mise en application pratico-pratique dans l'interprétation proprement dite.

*Matériel nécessaire:* Textes dramatiques choisis dans le répertoire classique ou contemporain, étranger ou québécois. Le participant peut, s'il en a envie, arriver avec des propositions de texte, mais l'animatrice aura tout le matériel nécessaire pour mener à bien l'atelier.

### **FORMULE 1B**

*Animateurs:* Gervais Gaudreault (voix)  
Robert Dion (mouvement)  
Bernard Martineau (interprétation)

*Prérequis:* pratique soutenue d'au moins un an dans une ou plusieurs troupes de jeune théâtre

*a.m.:* mouvement (1½h)  
exploration et techniques vocales (1½h)

*p.m.:* atelier d'interprétation (3h)

**Mouvement** (Robert Dion)

**Exploration et techniques vocales** (Gervais Gaudreault)

Voir Formule 1A pour le contenu

### **Improvisation — interprétation — communication**

*Animateur:* Bernard Martineau, metteur en scène, animateur théâtral, dramaturge.

*Objectifs:*

- Ouvrir des portes sur l'inconnu.
- Stimuler l'acteur à une aptitude créative au théâtre selon les lois de la cohérence et de l'invention.
- Travailler sur la forme, l'esthétique.
- Sécuriser l'acteur à l'usage de l'improvisation comme processus de recherche théâtrale.
- Indiquer à l'acteur les liens entre le jeu improvisé et l'interprétation « active » d'un texte théâtral.
- Faire prendre conscience à l'acteur de ses qualités et défauts comme forces dynamiques: utiliser ses moyens avec efficacité.
- Habituer l'acteur à avoir de la présence sur scène.
- Amener l'acteur à jouer avec vérité, sensibilité et intelligence.
- Sensibiliser l'acteur à une pragmatique de la communication théâtrale.

*Contenu opératoire:*

— Exercices de groupe:  
exercices psychophysiques,  
relaxation sensorielle,  
stimulation à la sensibilité, à l'imaginaire, à l'émotion, à la communication,  
exercices de concentration et d'endurance.

- Exercices d'improvisation:  
improvisations individuelles,  
improvisations à plusieurs,  
improvisations libres,  
improvisations dirigées,  
improvisations corporelles, muettes, sonores . . . ,  
improvisations avec textes.
- Travail d'interprétation « active ».

En 1983, l'A.Q.J.T. ajoutait un premier volet sur la mise en scène, repris en 1984, afin de répondre à des besoins exprimés.

Pour mieux connaître les besoins du milieu, l'A.Q.J.T. a procédé, en 1984, à une longue enquête sur le sujet auprès d'un échantillonnage important d'individus et de compagnies membres et non membres de l'Association. Cette enquête a été effectuée à l'aide d'un questionnaire des plus complets, élaboré par un sociologue en collaboration avec le comité de perfectionnement du secteur professionnel de l'A.Q.J.T.; les résultats traités par ordinateur permettent d'obtenir une vue d'ensemble assez juste de la situation actuelle du jeune théâtre, de ceux et celles qui le font, ainsi que de leurs besoins en perfectionnement.

Cela donne un document comprenant de nombreux tableaux qui permettent de cerner toute cette réalité. Éventuellement, il serait intéressant de rendre compte de cette enquête, mais contentons-nous, pour l'instant, d'en dégager les conclusions suivantes:

— Les gens interrogés répondent à plus de 75% que le perfectionnement est une priorité pour eux et ce, afin d'évoluer, de se ressourcer, de diversifier leurs connaissances et de se tenir au courant des nouveautés dans la pratique du théâtre. Remarquez que la plupart des autres n'en font pas une priorité parce qu'ils savent qu'ils n'ont pas le temps ou pas l'argent nécessaires à des activités de perfectionnement. Une plus faible proportion estime que la pratique du métier est en soi une forme de perfectionnement et que cela suffit.

— Les besoins les plus urgents sont les suivants: jeu de l'acteur (16,9%), mise en scène (12,4%), voix, diction, chant et musique (11%), administration, gestion et relations publiques (11%).

— La majorité des personnes interrogées n'identifient pour l'instant aucune école répondant réellement à leurs besoins de perfectionnement et vont donc chercher ici et là des stages; d'ailleurs, la plupart souhaiteraient pouvoir participer à différents stages ou cours durant l'année (au nombre d'un à cinq) et plus de la moitié seraient intéressées à participer à un programme s'échelonnant sur plus d'une année.

— De plus, ces personnes souhaitent dans une importante majorité (autant chez les membres que chez les non membres) que l'A.Q.J.T. conserve son rôle de coordination et de soutien pour les activités de perfectionnement, tout en s'alliant des collaborateurs selon les occasions, que ce soit les écoles de théâtre, d'autres regroupements artistiques, des artistes étrangers ou les gouvernements.

Bref, c'est encore par le biais de l'A.Q.J.T. que les gens du milieu sont le plus en mesure d'avoir une influence réelle sur le contenu des stages auxquels ils souhaitent participer. C'est bien normal, puisque l'A.Q.J.T. est une association et que ce

sont les membres qui décident des grandes orientations et des priorités de travail. Cette enquête aura permis de mieux cerner les besoins, l'A.Q.J.T. étant une infrastructure qui a fait ses preuves et qui, par le passé, a beaucoup investi dans la formation et le perfectionnement. On peut donc s'attendre à ce qu'elle mette tout en oeuvre pour offrir les stages qui sauront réellement répondre aux besoins et, éventuellement, ouvrir de nouvelles voies.

**pierre rousseau**

**Théâtre  
ARCADE**

FRANCE-FILM A L'HONNEUR  
DE PRESENTER

Mlle HUGUETTE OLIGNY  
dans "Les deux Madame Carroll"

Photo: Fonds Giroux.