

Le concept de l'interprète culturel dans la formation des artistes*

par

Roger Parent
Faculté Saint-Jean
University of Alberta
Edmonton (Alberta)

RÉSUMÉ

Cette étude des facteurs extratextuels reliés à la structuration du produit théâtral dans la francophonie albertaine fait suite à l'analyse des procédés de jeu transmis au cours du processus de formation d'acteur dans le projet «Pour une théâtralité franco-albertaine». L'analyse porte sur deux événements-clés. Le premier, situé au début de la formation, comprend une série de discussions hebdomadaires sur le «métier»; il en ressort un éventail de stratégies visant à faciliter la survie financière et émotive du comédien d'expression française en Alberta. Le second, survenu lors du dernier module de formation, tourne autour de la délimitation des objectifs d'un projet de création. Cet échange illustre l'importance des choix formels reliés à l'individualité artistique, surtout dans un contexte multiculturel. L'ensemble des facteurs relevés lors de ces deux débats approfondit le fonctionnement de l'interprète culturel dans l'expression d'une identité culturelle.

ABSTRACT

Subsequent to a previous article on the acting techniques covered in the course of the "Pour une

* Cet article est le quatrième d'une série de six articles qui paraîtront dans les *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Le premier article, intitulé «"Pour une théâtralité franco-albertaine": survol et genèse», est paru dans le numéro précédent (vol. 6, n° 1, printemps 1994, p. 27-46). Le lecteur pourra lire, dans le présent numéro, le deuxième, «Histoire orale et création dramatique: stratégies nouvelles en milieu minoritaire» (p. 247-272), et le troisième, «Procédé, système et identité culturelle» (p. 273-296). Les deux autres textes paraîtront au printemps 1995 (vol. 7, n° 1) et à l'automne 1995 (vol. 7, n° 2). [note de la rédaction]

théâtralité franco-albertaine" project, this study will endeavor to identify some of the major structuring influences affecting francophone theatre production in Alberta. The analysis will focus on two events in the training process. During the initial module, discussions on the material and business side of acting resulted in a series of marketing strategies aimed at improving the French speaking actor's chances for financial and emotional survival in Alberta. During the final stage of the project, the task of defining common objectives for a collective creation illustrated the importance of individual artistic choice when working in a multicultural setting. The combined elements of these two debates provide greater insight into the workings of the cultural performer in articulating cultural specificity.

Deuxième volet de l'analyse de la formation d'acteur dans le projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» (PUTFA), cet article cherchera à identifier et à décrire les éléments de la situation de communication, le contexte partagé par l'artiste et son public, qui structurent le produit théâtral francophone en Alberta. L'article précédent (Parent, 1994c) ayant fait état des composantes intratextuelles impliquées dans l'acquisition de procédés d'acteur, rapports *in praesentia* (Todorov, 1968), la présente étude abordera maintenant la question des «influences» ou des structures extratextuelles, rapports *in absentia*, qui régissent les procédés de textualisation et qui, ultimement, leur confèrent une signification.

Les résultats de cette démarche permettront de déterminer la valeur de nos hypothèses sur le rôle de l'interprète culturel dans la formation artistique (Parent, 1994a). Défini comme une fonction collective dont la spécificité consiste à produire des signes servant à interpréter d'autres signes artistiques et culturels (Francœur et Francœur, 1993), ce concept nous semblait offrir une piste prometteuse pour aborder la problématique de la formation d'artistes dans un contexte biculturel ou multiculturel, surtout au théâtre où l'acteur, par le personnage qu'il crée, incarne littéralement les codes kinésiques et proxémiques de la culture desservie. Dans un module intitulé «La préparation créative», nous visions à développer des stratégies d'apprentissage permettant aux stagiaires d'assumer, selon leur individualité, ce rôle d'interprète culturel au théâtre. Du moins, visions-nous une sensibilisation aux normes, à

l'horizon d'attentes et aux besoins vitaux du public cible. Nous espérons que cette prise de contact avec les signes culturels franco-albertains permettrait aux artistes de pressentir l'icone autoréférentiel sous-jacent, cette image que les Franco-Albertains se donnent d'eux-mêmes et qui constitue le mécanisme essentiel de la *semiosis* culturelle (Francœur, 1992).

Les artistes de théâtre d'expression française en Alberta font face à d'énormes défis. Certains doivent tenter de communiquer avec une culture qui n'est pas nécessairement la leur et que même l'artiste «de souche» comprend souvent à peine. Submergée dans un contexte anglophone, encore peu articulée en termes de textes écrits, une telle culture se caractérise, dans l'optique phénoménologique de Peirce, par la dominance de la *priméité* ou du sentiment, d'où une stratégie pédagogique axée sur le non-verbal, le senti et le vécu. À la recherche de référents culturels communs (signes authentiques¹) pour développer la fonction de l'interprète collectif se sont ajoutés les principes du décodage du vécu collectif, surtout au niveau non-verbal, et de l'intégration du vécu personnel (ressources sensibles) à la démarche créatrice. Cette dernière étape introduit la question du rôle évolutif de l'individualité artistique (Galan, 1985; Mukarovsky, 1977a, 1977b). Combinée avec l'élaboration d'un *credo* esthétique personnel, cette démarche visait à conscientiser les stagiaires par rapport à leurs choix esthétiques et à développer ce que le Groupe de recherche en phanéroscopie de la culture (GREPHAC) de l'Université Laval a appelé le «moi artiste» décrit, d'après Valéry, comme le processus par lequel «le sujet créateur devient l'objet de sa propre création» (Francœur et Francœur, 1993, p. 106).

Cette analyse se penchera sur deux moments précis dans le processus de formation. Dans le premier module, quatre discussions ouvertes sur les préoccupations du «métier» ont fait ressortir une multiplicité de facteurs extratextuels reliés à la création théâtrale dans la francophonie albertaine. À partir des transcriptions de ces remue-méninges, nous avons retenu une dizaine d'éléments thématiques récurrents² qui ont été regroupés, par la suite, en trois catégories: inventaire des possibles théâtraux, nouveaux rapports avec le public et finalité de la formation.

Six mois plus tard³, le dernier module du parcours sur la création collective a amené les stagiaires à aborder la

problématique de la communication interculturelle à un niveau plus émotif. Particulièrement significatifs pour cette étude sont les premiers jours de cette rencontre, les 25 et 26 avril, au cours desquels les points de vue culturels des individus devaient être exprimés et défendus. Le travail de création effectué en fonction de cet échange a fait ressortir la dynamique complémentaire de l'interprète culturel et du «moi artiste» dans la communication artistique ainsi que le rôle primordial de la fonction et de la norme esthétiques (Mukarovsky, 1970a, 1970b) dans l'articulation du non-dit collectif.

Inventaire des possibles théâtraux

Vouloir vivre de théâtre représente un défi de taille, peu importe le milieu. Relever ce défi en Alberta, en français, handicape davantage une entreprise déjà périlleuse. Les nombreux obstacles inhérents à une telle initiative pourraient la rendre non seulement téméraire, mais utopique. De fait, les discussions des stagiaires sur les conditions de travail auxquelles ils doivent faire face en Alberta confirment les conclusions de l'étude de Colbert et Fortier (1989) sur la situation des théâtres francophones hors Québec.

1. Conditions de production

Au sentiment d'isolement devant la production théâtrale francophone en général s'ajoute l'absence de moyens de perfectionnement et de critique professionnelle propices à l'épanouissement artistique: «J'ai envie de me faire critiquer pour améliorer mon jeu» (14 octobre). Les ressources financières limitées créent un mode de production «fatalement basé [...] sur le bénévolat» (24 septembre). L'épuisement de ces bénévoles et le roulement du personnel contribuent à un manque de continuité systémique dans les initiatives déployées: «Tant qu'il y avait quelqu'un de payé et qui s'en occupait, ça roulait» (24 septembre).

La frontière entre un statut «professionnel» et «amateur» demeure ambiguë dans des productions qui sont souvent de qualité inégale. Tout en faisant appel à des comédiens non formés pour ne pas se faire qualifier d'élitistes, les compagnies cherchent généralement à attribuer les rôles principaux à des interprètes d'expérience, souvent de calibre professionnel, dont la présence produit malheureusement un effet aliénant sur les

«amateurs» (14 octobre). Par contre, la définition du terme «professionnel» demeure problématique au Québec aussi: «ça fait dix ans maintenant que je suis amateur [...] que je ne fais plus partie d'aucun syndicat». Et, comme le souligne l'animateur, la carte syndicale ne constitue pas en soi une garantie de talent et de qualité. De plus, il faut calculer les frais encourus pour jouer: gardienne, transport, repas, etc. Même en milieu où le théâtre se porte bien, l'artiste doit constater «qu'on ne peut pas vivre de théâtre» (Jean Guy, 24 septembre).

La conjoncture économique, avec les subventions à la baisse, impose déjà son impératif: «il faut tenter de s'orienter vers une théâtralité qui soit à l'échelle des moyens qu'on a» (24 septembre). Et la question du théâtre subventionné débouche sur la crise du texte dans la production dramatique actuelle (Francœur, 1989). Les grands auteurs contemporains comme Sartre, montés autrefois à profit, sans subventions, n'attirent plus en dépit d'un fort appui financier. On y voit la manifestation d'un malaise plus fondamental: un théâtre «dépossédé de ses moyens», un théâtre qui a perdu le sens du merveilleux et du rituel (Jean Guy, 14 octobre).

2. Types d'intervention

Ces réalités ont amené les stagiaires à approfondir les différents types d'intervention théâtrale à leur disposition: le répertoire, la création et le théâtre de recherche. Combinées, ces stratégies aboutissent à divers modèles de programmation et d'administration.

a. Théâtre de répertoire

On résume en un mot les grands succès de répertoire qui ont marqué la production franco-albertaine: Molière (24 septembre). Pourtant les textes de cette époque posent problème au Québec: «Ce n'est pas vrai que ça fait rire». Le sens du comique ayant changé, les comédiens calquent un jeu faux sur le texte: «ils se baissent les culottes [...] ils font tout pour faire rire» (Jean Guy, 24 septembre). S'ajoute le problème de l'évolution de la langue depuis l'époque classique⁴. Les auteurs du XVIII^e siècle comme Musset et Marivaux semblent offrir un registre d'expressions plus contemporaines (24 septembre). On passe en revue des auteurs dramatiques qui connaissent un renouveau de popularité, en particulier Jules Renard, Feydeau, Labiche (22 octobre). Pour certains, le monde de Pagnol

(22 octobre) demeure riche en possibilités et *Knock* de Jules Romain est à envisager comme «une pièce de troupe» (22 octobre). On fait aussi état de la popularité continue de certains genres, en particulier les pièces à «suspense».

Ces réflexions mènent ensuite à la possibilité d'adapter des nouvelles ou des romans d'auteurs comme, par exemple, Dickens (2 octobre). La dramatisation de tels textes pourrait suivre les saisons, comme Noël, ou les rituels de la communauté, comme à Pâques (22 octobre). Il y a aussi les textes qui connaissent la faveur actuelle du public, comme ceux de Bertrand Leblanc (1981, 1985, 1986) dont les pièces pourraient servir non seulement à une programmation éventuelle, mais aussi à la création d'un type de dramaturgie: nombre réduit de personnages, situations fortes et véridiques, mélange d'humour et d'émotion dans les dynamiques de base et dans les dialogues. De plus, ces pièces s'avèrent rentables sur le plan économique, capables d'aller chercher «trois cents, trois cent cinquante billets par soir» (Jean Guy, 24 septembre), et mettent en branle la meilleure publicité qui soit: le bouche à oreille.

b. Théâtre de création

Dans la francophonie albertaine, le théâtre de création et d'improvisation a connu «deux grosses années» (24 septembre) sous forme de ligues d'improvisation qui ont joué un rôle communautaire important: «on a fait beaucoup de liens» (24 septembre). On examine diverses options qui donneraient suite à cette orientation: collaboration plus étroite avec les équipes d'improvisation anglophones, spectacles bilingues, nouvelles formes d'interaction avec le public, pièces-mystères (24 septembre). Le monologue ou *one man show*, les spectacles à facture renouvelable, comme un *Bye Bye* franco-albertain, et les pièces avec personnages récurrents retiennent particulièrement l'attention (22 octobre).

L'improvisation mène ainsi à l'écriture: dramatisation de contes, de romans ou de personnages célèbres, tels Marie-Anne Gaboury (24 septembre) ou exploitation de récits légués par l'histoire et la tradition orale. L'histoire orale devient alors un outil prometteur pour la documentation du vécu collectif (14 octobre, 22 octobre) et ouvre la porte à des collaborations avec d'autres partenaires, tel que l'Office national du film du Canada (ONF). Cette écriture peut prendre la forme d'une

collaboration plus ou moins spontanée dont *Broue* est peut-être l'exemple le plus spectaculaire en termes de succès populaire. On peut aussi déléguer les responsabilités d'écriture en fonction des talents individuels dans un groupe rallié autour d'un projet de création; la *Trilogie des dragons* de Robert Lepage a fonctionné sur ce modèle (22 octobre).

Des ateliers d'écriture et de développement de texte peuvent favoriser ce processus de création, tout en donnant à l'acteur de nouvelles sources de revenus auxquelles s'ajoutent les lectures publiques et les récitals de poésie (24 septembre). La rétroaction avec un public de conseillers bien choisis accélère l'intégration des attentes de la collectivité au processus de création (22 octobre). À cet égard, trois procédés sont recommandés pour l'élaboration d'un spectacle représentatif d'un vécu individuel et collectif: la recherche de contact avec le public ordinaire, le travail d'observation pour s'inspirer de personnages tirés du quotidien et l'improvisation à partir de sa «matière à soi» (22 octobre).

c. Théâtre de recherche

Une troisième voie se présente sous forme de liens entre la production professionnelle et la recherche universitaire. Les programmes d'artistes en résidence et une recherche à long terme sur des méthodes de création et de jeu pourraient offrir aux artistes francophones de l'Alberta une formation continue qui, à travers les productions subséquentes, ferait évoluer l'expression théâtrale dans la communauté. Reliée aux autres ressources de l'université, cette option mettrait l'artiste en contact avec des connaissances spécialisées ou avec des recherches déjà effectuées, propices à la dramatisation. En même temps, le théâtre servirait à diffuser des recherches et des connaissances qui demeurent trop souvent en vase clos, mais qui peuvent être significatives pour la communauté: par exemple, le mode de vie des pionniers. Par contre, ce lien avec l'université soulève des questions d'éthique et de liberté artistique, d'où l'importance de préciser les protocoles d'entente (1^{er} octobre).

Nouveaux rapports avec le public

La réflexion s'est par la suite élargie sur des stratégies de communication qui amèneraient un public à découvrir le

théâtre... et à s'y découvrir. Malgré les crises internes de cet art et des conditions de production très difficiles, un théâtre professionnel franco-albertain demeure plausible à cause d'un facteur vital, le besoin de ces francophones d'entendre parler d'eux sur le plan collectif: «Le monde a une soif [...] Il y a une espèce de mélancolie» (24 septembre). Se référant au développement du mouvement théâtral à Québec qui, il y a vingt-cinq ans, n'avait pas encore développé de théâtre à soi, Jean Guy a dirigé la réflexion sur les besoins et la spécificité du public franco-albertain: «L'important n'est pas le sujet [du spectacle], mais la réaction qu'on peut faire faire au public» (24 septembre). Le principe consiste à rechercher des critères autres que le théâtre, à trouver d'autres modes d'expression à la pratique: «ce qui revient toujours en premier, c'est le normatif, ce qui est normal d'avoir [...] mais est-ce qu'il n'y a pas une autre façon?» (Jean Guy, 14 octobre).

1. Lieux nouveaux

Pour se faire un public, le théâtre doit déménager. Dans ce sens, le lieu devient, sur le plan pratique, source première d'entropie et de dramaturgie. Le lieu détermine le spectacle (22 octobre); les paramètres de l'espace disponible permettent aux artistes d'«inventer une dramaturgie en conséquence» (14 octobre). Église fermée, salle paroissiale, magasins vides dans les quartiers populaires d'Edmonton, partenariat avec d'autres groupements culturels, combinaison bar et salle de spectacle, endroits dans la francophonie propices à recevoir un événement théâtral, l'espace théâtral peut exister partout. Quatre impératifs pour commencer: un permis de la ville, de l'électricité, des toilettes... et de l'imagination (22 octobre).

L'utilisation de petits lieux se transforme en stratégie de mise en marché. Un lieu restreint, à loyer modique, évite au point de départ les frais souvent dispendieux d'un théâtre conventionnel: décor, éclairage, agent de sécurité, etc. Il est préférable de jouer six fois à pleine capacité pour cinquante personnes que de tenter une représentation dans une salle de trois cents. Le fait de jouer à guichet fermé et de devoir refuser du monde à la porte fait boule de neige et favorise une publicité de bouche à oreille (Jean Guy, 22 octobre).

2. Voies nouvelles pour la pratique

Le changement de lieu donne au théâtre la mobilité nécessaire pour aller à la rencontre d'un nouveau public. Le fait

de préciser l'intervention théâtrale et de ne pas «faire du théâtre en général» intègre la recherche d'entropie à la viabilité économique de la démarche: «Au lieu de monter dix pièces en dix ans, monter une pièce chaque dix ans, mais changer la clientèle» (Jean Guy, 24 septembre). Le fait d'identifier les endroits et les couches de la population peu desservis par le théâtre a permis ensuite de mieux cibler les besoins; par exemple, on a noté que les interventions théâtrales existantes avaient tendance à délaisser le public franco-albertain adulte aux dépens des écoles (24 septembre). Ce travail de mise en marché au niveau du destinataire élimine le dédoublement des moyens dans les secteurs desservis ainsi que la fragmentation des ressources apportée par une compétition inutile entre les intervenants.

De l'identification de nouveaux secteurs, on passe ensuite à l'identification d'événements culturels déjà en place auxquels un spectacle pourrait se greffer: conférences du Conseil français⁵, le Rond-Point⁶, la Cabane à sucre (24 septembre, 22 octobre). Cette programmation culturelle fournit également l'occasion de pratiques différentes, parfois très lucratives, telles l'amuseur public (1^{er} octobre) ou des événements dramatiques sur un thème (22 octobre).

On peut aussi préciser l'intervention auprès de débouchés existants et d'employeurs éventuels comme Radio-Canada. La création récente des écoles françaises avec gestion autonome établit un calendrier collectif dans lequel le théâtre peut jouer un rôle important pour développer un sentiment d'identité culturelle, surtout à l'adolescence: «C'était dans les écoles que la langue pouvait être préservée, alors qu'on sait très bien que les enfants qui vont à l'école vont faire tout à fait le contraire de ce qu'on leur dit de faire» (1^{er} octobre). Dans cette optique, l'artiste peut exploiter les développements technologiques récents, comme la communication par ordinateur, pour offrir une animation intégrée aux programmes d'études. Les techniques théâtrales peuvent servir aussi à créer du matériel ou des produits culturels pour diverses couches de la population: cassettes de contes pour enfants, matériel pédagogique et banques de textes écrits et sonores pour le ministère de l'Éducation, livres sonores pour aveugles (22 octobre). De plus, soutient Jean Guy, ces pratiques différentes constituent souvent la clef pour la survie matérielle et émotive dans le monde du

théâtre professionnel: «Je sais que, si on n'a pas ces petites affaires-là, on peut se décourager très vite» (Jean Guy, 1^{er} octobre).

3. Création de réseaux

À ces nouveaux types de rapports s'ajoute la création de réseaux de communication entre artistes. La problématique de l'isolement trouve ainsi un élément de solution dans un esprit d'échange et d'ouverture, démontrant en même temps la nature dialogique de la création culturelle. L'animateur rappelle l'importance du fond historique commun aux artistes francophones de l'Ouest. Faisant partie de ce qu'étaient autrefois les Territoires du Nord-Ouest, les francophones de ces régions possèdent des affinités culturelles puissantes (Jean Guy, 1^{er} octobre). Un bottin artistique des artistes francophones hors Québec (22 octobre), l'utilisation de personnes-ressources de l'extérieur pour un processus de formation continue et des échanges accrus avec la communauté artistique anglophone (24 septembre) constituent des pistes prometteuses.

Une documentation plus systémique des programmations artistiques à l'extérieur de la province (24 septembre) permettrait d'«être au courant de ce qui marche» ailleurs dans la francophonie. Non seulement les artistes d'ici pourraient-ils faire connaître cette production culturelle aux francophones d'ici, mais aussi aux anglophones par le biais de traductions. L'inverse peut également se faire, vu la production dramatique importante des dramaturges albertains anglophones, comme Brad Fraser, ainsi que la tenue à Edmonton du *Fringe*, un des plus importants festivals de théâtre en Amérique du Nord. Dans les deux cas, la possibilité de servir de pont culturel transforme la situation marginalisée des Franco-Albertains en avantage (24 septembre): «La seule façon de se faire comprendre quand on est une minorité, c'est de pouvoir échanger avec les autres» (Jean Guy, 1^{er} octobre).

4. Indices de théâtralité

Cette recherche d'entropie s'étend également au niveau de la facture théâtrale: «offrir une nouvelle façon... offrir un nouveau choix» (24 septembre). D'une part, on soupçonne que la pertinence des textes relèverait moins des références spécifiques à la francophonie albertaine que de principes esthétiques plus fondamentaux (24 septembre): créer un théâtre

qui redonne au spectateur le goût du merveilleux (14 octobre), un théâtre qui ne s'appuie pas sur des effets faciles mais sur la vérité émotive, un théâtre respectueux de la sensibilité du public, axé sur «les sentiments qu'on cache, la tendresse, la délicatesse [...]» (Jean Guy, 14 octobre). Essentiellement, la théâtralité se définit d'abord en fonction des créateurs, de ce qu'ils choisissent d'être, individuellement et collectivement, processus qui, selon l'animateur, se développe à travers une approche artisanale au jeu et à la création (1^{er} octobre). Selon Jean Guy, les questions de formation continue, d'évolution artistique et d'identité collective trouvent des éléments de réponse dans ce type de dialogue: «c'est une continuation de l'entraînement, ça; puis c'est comme ça qu'un petit groupe peut prendre une personnalité» (Jean Guy, 1^{er} octobre). Mais les stagiaires voudraient-ils former un tel groupe à la fin de la formation? L'expérience du Conservatoire d'art dramatique de Québec, qui a pourtant valorisé l'approche collective, démontre que la création d'un groupe ou d'une troupe ne se fait pas sur commande et constitue un phénomène plutôt rare (24 septembre).

Finalité de la formation

Question ouverte dont la réponse variait avec chaque stagiaire: qu'allaient-ils faire à la fin des quatre modules? Après avoir analysé diverses structures administratives à la lumière des stratégies dépistées, les artistes participants ont entamé les discussions préliminaires sur la définition de mission. L'engagement émotif exigé par ce processus a provoqué une mise au clair des différentes prises de position sur la finalité de la démarche et sur les rapports entre culture et théâtre.

1. Les structures administratives

Faut-il former une troupe? La précision de l'intervention théâtrale visée exige une précision semblable au niveau de la structure administrative. Le groupe s'est penché sur trois voies possibles: la coopérative, la troupe et la fusion de compagnies. La coopérative offre une certaine sécurité de revenu grâce à la multiplicité des interventions et la mise en commun des ressources (1^{er} octobre). Cette qualité crée en même temps le point faible de la structure; devoir «partager avec tout le monde» apporte éventuellement des frictions à cause de l'inégalité des contributions et des talents au sein d'un groupe.

La structure de la Comédie française offre un modèle de troupe. Fondée sur la vente de parts, cette formule assure un revenu de base tout en permettant des sommes supplémentaires en fonction des diverses tâches effectuées dans la compagnie: jouer, administrer, etc. (14 octobre). Quant à la possibilité de fusionner plusieurs mandats en une opération, l'expérience du *Théâtre du Trident* à Québec laisse entrevoir une tendance générale à l'élimination progressive de certains mandats au profit d'autres (Jean Guy, 14 octobre). Divers scénarios de saison artistique sont débattus: combinaison de répertoire et de création, nombre de spectacles par année, tournées pour assurer un nombre maximal de représentations (24 septembre). Devant de tels choix, l'important, selon Jean Guy, consiste à assurer l'autonomie artistique vis-à-vis d'un conseil d'administration éventuel, d'où l'importance vitale de la définition de mission: «définir une mission pour qu'elle soit assez forte pour qu'on puisse l'imposer au Conseil administratif» (1^{er} octobre).

2. Définition de mission

Présentée comme un rassemblement autour d'un mandat précis, la mission repose sur un principe fondamental: le bien-être de chaque individu, et son accord émotif, profond, face au mode de fonctionnement proposé (24 septembre). Moment critique dans la vie de groupe (14 octobre), le choix de la mission permet de délimiter les paramètres du groupe et de faire l'inventaire des talents de façon à capitaliser sur les forces individuelles (22 octobre). L'honnêteté exigée par cet engagement fait surgir des différences d'opinion face à la recherche sur la théâtralité franco-albertaine (1^{er} octobre).

Cette problématique, selon certains stagiaires, a eu un effet aliénateur sur des candidats éventuels: «Si tu veux comprendre, je suis pas Franco-Albertaine, je suis Québécoise [...] il y a même des francophones qui sont presque allergiques à ce terme» (1^{er} octobre). À ces sentiments s'ajoutent le rejet ressenti de la part des francophones «de souche» (1^{er} octobre) et l'animosité de l'Albertain anglophone *red neck* devant lequel le Québécois se sent souvent «détesté, détesté au coton» (1^{er} octobre). La question de l'identité franco-albertaine s'avère encore plus douloureuse pour l'individu qui a subi l'influence de plusieurs milieux: «Je suis étrangère partout» (1^{er} octobre). Et pour les Franco-Albertains, souvent silencieux dans ce débat, surgit la difficulté d'articuler une culture qu'ils connaissent

souvent à peine ou la colère en voyant cette culture méprisée et ignorée par des organismes pourtant subventionnés pour la développer (1^{er} octobre). Pourtant, reconnaissent les stagiaires, la problématique «est là; on peut pas faire comme si elle n'était pas là» (1^{er} octobre).

3. Théâtre et culture

Culture d'ici ou culture d'ailleurs; culture locale ou culture internationale? Les divers degrés d'appartenance et d'identification par rapport à ces deux pôles reflètent l'évolution d'une communauté. Au Québec, une première phase coloniale, caractérisée par l'engouement pour les produits culturels de l'étranger, a provoqué un mouvement d'affirmation collective qui, une fois réalisée, lui a permis d'exporter ses propres produits (Jean Guy, 1^{er} octobre). Autant les francophones qui n'étaient pas «de souche» avaient peur de faire du théâtre de ghetto (1^{er} octobre) et de se limiter à une expression théâtrale trop «locale» (24 septembre), autant la fragmentation de l'identité culturelle francophone comporte un avantage pour la création: «le fait d'être quelque part et d'être à un croisement de culture et de langue, c'est extrêmement riche» (Jean Guy, 1^{er} octobre).

Les principes sur lesquels se fondait le volet de «La préparation créative» ont obtenu un certain consensus, en particulier le principe de Hall (1984) à l'effet que le meilleur moyen d'approfondir la connaissance de soi était de prendre au sérieux la culture des autres. Un deuxième élément conciliateur s'est trouvé dans le respect de l'individualité artistique (1^{er} octobre). De ce principe découle la recherche des ressources sensibles ainsi que la découverte de signes authentiques, du vécu collectif et des antécédents de vie comme les sources vives de la création (14 octobre). Une définition inclusive, plutôt qu'exclusive de la culture, a fourni aux artistes un troisième pont pour aborder un travail créatif commun: «Moi déjà quand on parlait de théâtre franco-albertain, je me sentais exclue [...] Je sentais que je ne pourrais pas en faire parce que je pouvais pas y appartenir, parce que j'étais pas née ici» (14 octobre). L'intuition subséquente de Jean Guy devait par la suite s'avérer très juste: «Ça pourrait être bon ça, ça pourrait être bon comme thème de création!» (Jean Guy, 14 octobre).

Théâtralité et création

Dernière étape du parcours, le module des *Cycles Repère* offre aux stagiaires l'occasion de mettre en application les compétences acquises dans un travail de création. Les prises de conscience rationnelles, cognitives, effectuées à l'automne de 1993 doivent maintenant, six mois plus tard, passer par le «creuset de l'art théâtral» (Lessard, notes, 25 avril). À cause de la nature collective de cette création, les *Cycles Repère* reposent sur une rétroaction continue entre l'animateur, Jacques Lessard, et les acteurs. L'apprentissage à l'écriture de groupe implique alors, nécessairement, un apprentissage à la communication et touche de près à la problématique de la communication interculturelle vécue par les stagiaires. Confirmant ce qu'avait soupçonné Jean Guy, Jacques Lessard voit une valeur positive dans ces éléments conflictuels pour la création théâtrale: «En création, il y a des frictions, il y a des rencontres difficiles [...] Quand c'est vécu à fond, tu sors de cela de bonnes affaires» (Lessard, 25 avril).

Ainsi, affirme Jacques Lessard, l'art peut agir comme terrain de rencontre: «Ultimement, il s'agit de savoir si un être humain peut créer avec un autre ou doit se réfugier dans sa solitude créatrice» (Lessard, notes, 25 avril). Malgré les difficultés à se rejoindre dans le réel, la communication sur le plan artistique demeure néanmoins possible: «Il faut faire confiance à la rencontre artistique» (Lessard, notes, 25 avril). Cet apprentissage à la communication interculturelle par le biais de l'art permet alors d'approfondir la nature de l'interprète culturel, du «moi artiste» et de la norme esthétique dans la création.

1. Interprète culturel

Le groupe devait d'abord décider s'il voulait entamer un projet commun. En dépit du progrès déjà réalisé sur le plan cognitif, cette prise de décision a fait surgir des écarts de perceptions considérables. La rétroaction écrite de Jacques Lessard avait comme fonction de refléter au groupe ses propres tensions et de lui apprendre à s'en servir comme matière à dramatisation. L'analyse qui suit portera surtout sur la première phase des *Cycles Repère*⁷ durant laquelle la détermination des ressources et des objectifs a obligé les stagiaires à défendre leurs perspectives culturelles respectives et à bâtir des ponts: «C'est

important de tenir à ce qu'on veut défendre parce qu'un artiste qui ne tient pas à ce qu'il veut, à mon avis, ce n'est pas un artiste» (Lessard, 25 avril). Au cœur du conflit se trouve une crainte d'appropriation, de part et d'autre, par rapport à la problématique de la théâtralité franco-albertaine⁸. Côté théâtre, certains stagiaires, surtout d'origine québécoise, craignent l'utilisation du théâtre comme une tribune: «Je ne veux pas être sur une croisade» (26 avril). Une telle orientation *a priori* du spectacle à créer constituerait un agenda caché, et, à cet égard, ils se sentent «embarqués»: «j'ai l'impression que j'ai appuyé quelque chose qui ne m'a pas été présenté honnêtement» (25 avril). Du côté de la culture franco-albertaine, les stagiaires «de souche» reprochent aux Québécois de s'approprier «à des fins personnelles les acquis de cet atelier sans avoir à cœur de servir le public» pour ensuite «se péter d'aise les bretelles si ce projet se réalisait» (Lessard, notes, 25 avril).

Ces deux attitudes face à une même réalité, polarisées autour des francophones «de souche» et, en grande partie, ceux du Québec, reflètent des perspectives culturelles très différentes: «nous autres, on vise un public pour leur envoyer un message [...] on ne fait pas ça tout simplement pour faire du théâtre» (25 avril). Le fait de parler la même langue ne veut pas dire qu'on possède le même «langage»:

Mais je trouve ça extrêmement bizarre (oui, c'est le mot, bizarre) que des gens qui parlent la même langue se sectarisent au point que la communauté est tellement éclatée [...] qu'on s'en aille vers une constellation d'individus qui vont chacun travailler leur affaire (Lessard, 25 avril).

Ces perceptions différentes font plus que refléter les origines diverses des stagiaires; elles constituent une manifestation du statut autonome de ces diverses cultures francophones (Parent et Millar, 1995). Appelés à approfondir ces écarts comme phase initiale et indispensable à la création, les artistes d'origine québécoise réitérent le sentiment de rejet qu'ils ressentent de la part des Franco-Albertains:

Ça fait plusieurs années que je fais du théâtre en français. Je me sens très émotive par rapport [...] au fait d'être Québécoise en Alberta parce qu'à plusieurs occasions, j'ai senti que je n'aurais pas de place [...] comme si ma position n'avait pas de valeur [...] (25 avril)

Pour l'artiste polyglotte qui a subi l'influence de plusieurs milieux culturels, les questions d'identité et d'appartenance sont complexes et, souvent, douloureuses: «Je fais du théâtre en français [...] Je parle français! Mais je n'ai pas de culture» (25 avril). De leur côté, les Franco-Albertains craignent que leur voix collective soit étouffée, encore une fois: «Moi comme individu, je me sens perdue dans [...] toutes ces idées-là et je ne sais pas comment est-ce que je pourrais faire entendre ma voix dans un groupe» (25 avril). D'autres sont ouvertement pessimistes par rapport à la finalité d'un spectacle écrit en collaboration avec des artistes n'ayant pas le même vécu: «Ça va être un méli-mélo [...] [une] sorte de *bullshit* qui ne va rien vouloir dire» (25 avril). En même temps, les non-francophones voient dans ces éléments conflictuels «une bonne base pour une pièce de théâtre» (25 avril).

Sous-jacente à ces perspectives différentes se trouve la question du vécu personnel des stagiaires: «On a vécu différentes affaires. Mais ce que j'ai vécu, c'est ce que les Franco-Albertains ont vécu. Alors, de ce point de vue là [...] je ne pourrais pas [re]créer la réalité québécoise» (25 avril). L'inverse est également vrai: «je ne peux pas faire semblant que je suis née ici» (25 avril). Cette situation, comme le souligne l'animateur, comporte un danger réel de «satellisation» (Lessard, notes, 25 avril).

Le processus des *Cycles Repère*⁹ a par la suite facilité une prise de conscience des ressources du groupe et a abouti à un projet de création capable de réaliser un consensus:

Il faut d'une part respecter le désir des Francos «de souche» et être sensibles à leur situation. Ces derniers, en contrepartie, doivent exercer leur vigilance et *se dire* continuellement afin d'éviter que leurs intentions soient édulcorées. Tous doivent aussi être attentifs aux autres créateurs et respecter leurs visions du monde (Lessard, notes, 25 avril).

Dans la démarche proposée, on constate que le rôle de l'artiste comme interprète culturel exige d'abord la fidélité à soi. La véritable rencontre entre créateurs provient du fait

qu'ils partagent ce qu'ils aiment. Ça ne veut pas dire qu'ils aiment la même chose, mais en partageant, il naît une troisième ou quatrième chose qui est la somme ou la conjonction de ces choses-là. Puis ça, c'est la matière de création d'un groupe (Lessard, 25 avril).

En plus de nous permettre de mieux comprendre le fonctionnement communicatif sous-jacent à des points de vue culturels conflictuels, le concept de l'interprète culturel établit les paramètres nécessaires à l'analyse du «moi artiste». Et, selon nous, c'est par rapport à ce dernier concept que les *Cycles Repère* offrent une solution partielle à la problématique de la création interculturelle.

2. Concept du «moi artiste»

Comme procédés fondamentaux à ce travail figurent le respect et l'intégration du vécu au processus créatif. L'artiste doit d'abord rester fidèle à son point de vue puisque celui-ci est intimement lié à son vécu: «On est fait de ce qu'on a vécu» (25 avril). Au lieu de chercher à atténuer le conflit, l'animateur encourage les stagiaires à défendre et à approfondir la spécificité de leurs perspectives individuelles et collectives dans une atmosphère de respect mutuel: «Alors amenez-vous avec ce que vous êtes. Première chose extrêmement importante: ce que vous êtes. C'est ça qui est précieux pour la création» (Lessard, 25 avril).

L'affirmation du «moi artiste» développe et complète la dynamique de l'interprète culturel parce que cette expression de soi fait ressortir la question des valeurs qui se trouvent au cœur de la question des points de vue intratextuels et extratextuels dans le discours narratif du récit dramatique (Parent, 1992). «Tu intervies dans ce que tu crois» (Lessard, 2 juin). De telles valeurs, porteuses d'une subjectivité et d'une vie émotive collectives, situent l'échange au niveau émotif, préambule indispensable à l'articulation du message esthétique:

la création, ça ne se fait pas avec des opinions. Ça se fait avec des élans. Ça se fait avec des perceptions. Moi, je vais insister beaucoup là-dessus [...] parce que l'artiste s'exprime. Il n'exprime pas ce qu'il pense de... il exprime ce qu'il ressent. Alors le monde passe à travers lui (Lessard, 25 avril).

Dans le processus des *Cycles Repère*, cette transparence au niveau de la communication rend l'individualité de l'artiste partie intégrante de la création, autant sur le plan verbal que non verbal (Lessard, 9 mai): «Ce qui est intéressant, c'est ce que tu dis avec ton corps [...] [Ce n'est] pas ce que tu dis qui est important, mais c'est la voix, l'attitude physique qui sont importantes». Les signaux non verbaux servent ainsi à dépister

une émotion refoulée dont la transposition artistique peut ainsi constituer le passage du non-dit au dit, tant sur le plan individuel que collectif. En même temps, «ce n'est pas de la thérapie qu'on fait là» (Lessard, 25 avril). La fonction expressive du discours demeure subordonnée à la fonction esthétique et à l'intégration du vécu à la forme théâtrale.

3. Fonction et normes esthétiques

À travers cette franchise peuvent se construire les chemins et les ponts de la communication interculturelle par le biais de l'art. À maintes reprises, l'animateur a exprimé sa foi dans le principe que «la rencontre est possible sur le plan artistique» (Lessard, 28 avril). Certains facteurs régissent la nature esthétique de cette rencontre. Premièrement, l'artiste puise la matière à création dans ses ressources sensibles: «l'art est une chose qui traite de nos émotions par rapport au monde» (Lessard, 25 avril). Les éléments thématiques se définissent alors en fonction de leur émotivité et de leur subjectivité: «un thème, c'est ce à quoi les gens sont sensibles» (Lessard, 3 mai). Deuxièmement, le «creuset de l'art théâtral» démontre la dynamique de la norme esthétique en action. «Il n'y a pas de démonstration en art; le personnage vrai s'impose d'évidence. Les choses qui s'imposent, c'est le théâtre qui nous le dit» (Lessard, 3 mai).

La dominance de la dimension esthétique écarte d'emblée le danger didactique, surtout par rapport à l'écueil du «théâtre à drapeau» que craignaient certains stagiaires (26 avril). Ainsi, le signe théâtral recherché n'est pas connu d'avance. Par contre, lorsqu'il apparaît, il est signe à la fois *dans* le spectacle et *du* spectacle. Personnage, situation, séquence d'action, il est incorporé comme composante du texte et, en même temps, reflète cette théâtralité en voie de devenir qui se construit devant le groupe: «personne ne met en doute quelque chose de fort théâtralement» (3 mai). Ainsi, une situation conflictuelle au niveau du groupe se transpose peu à peu au niveau d'une création dont l'objectif consiste à refléter

la situation actuelle du groupe et les discussions que nous avons eues au cours de notre première semaine de rencontre [...] Cette création devra parler de conflits, de personnages vrais, partir de ce que nous connaissons pour aboutir, par les voies de l'imaginaire, à quelque chose de nouveau¹⁰ (Lessard, notes, 28 avril).

En transposant sur scène ce qui s'opère souvent péniblement dans le vécu, le processus de création se propose d'articuler un élément non dit, refoulé, dans le référent socioculturel des francophones de l'Ouest. Qu'il s'agisse de ce projet de création ou d'un autre, une telle orientation initiale vers le passage du non-dit au dit prédispose l'acte de création à l'expression de significations nouvelles. Acceptée comme telle par le public francophone de l'Ouest, cette entropie pourra représenter la transition de la non-culture à la culture (Parent, 1994b).

Situées au début du processus de formation, les «discussions du vendredi» avec Jean Guy ont effectué un premier déblayage, une sensibilisation initiale, non seulement à la problématique du projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» (PUTFA), mais à la condition de l'acteur d'expression française au début des années quatre-vingt-dix en Alberta. En termes de développement culturel, ce remue-ménages a permis de dresser un éventail de stratégies précises par rapport à des besoins réels dans le milieu. Selon le modèle de culture de Lotman, cette démarche rejoint une fonction culturelle majeure: l'élaboration d'un programme d'action. On peut alors constater que la mise en situation créée par l'acquisition de procédés touche nécessairement à d'autres secteurs de la dynamique culturelle, d'où la valeur du procédé en tant qu'élément catalyseur dans des sphères non esthétiques, particulièrement en ce qui concerne l'infrastructure indispensable à la production artistique.

Le processus de rétroaction au cœur des *Cycles Repère* a fait surgir la problématique de points de vue culturels conflictuels dans le groupe et a démontré l'influence structurante d'autres éléments que le procédé dans l'évolution d'un art. Ayant parcouru le trajet de Tynianov à Lotman, de Peirce au GREPHAC, du formalisme russe à la sémiotique de la culture, la recherche autour du projet PUTFA confirme l'importance primordiale de l'individualité de l'artiste comme facteur évolutif. L'interprète culturel, essentiel aux artistes pour communiquer avec et dans une culture, n'était pas et ne pouvait être le résultat d'un processus simplement cognitif, d'où l'insuffisance des premières hypothèses dans le volet de «La préparation créative». Le référent d'un spectacle éventuel ne comportait pas la même signification pour les Québécois que pour les Franco-Albertains puisque le vécu individuel et les

signes qui s'y trouvent reliés, les interprétants, n'étaient pas les mêmes. Il n'est pas facile d'improviser une compétence communicative dans une culture qui n'est pas la sienne.

L'identification de référents culturels communs comporte alors une valeur limitée tant pour la formation de l'artiste que pour le travail créatif dans un cadre «biculturel». La sensibilisation aux signes d'une autre culture ne suffit pas, en soi, à s'y intégrer comme individu et, par extension, comme artiste:

I could read every book printed on India and could live there many years. This would provide me with extended knowledge about the country and its people, but still it would not give me complete insight into its culture – even if I knew several Indian languages and spoke at least one free of foreign accent, I would still remain an outsider (Raffler-Engel, 1988, p. 98).

L'approche cognitive peut conduire à un certain niveau de sensibilisation et d'ouverture d'esprit, mais elle n'efface pas le conditionnement de son propre vécu collectif. Et c'est à ce niveau que l'artiste s'exprime et communique. Si notre recherche sur des méthodes permettant la collaboration interculturelle entre artistes francophones s'avère un échec partiel, le fait de prendre conscience de la difficulté de la tâche est en soi un point de départ important: «Ignorance of the profound diversities in cognition and behavior is the prime factor that hampers effective communication across cultures [...]» (Raffler-Engel, 1988, p. 101).

Par contre, la pédagogie des *Cycles Repère* illustre bien la valeur opératoire du «moi artiste» dans la communication interculturelle. De même que l'art fait évoluer l'individu et devient «une grammaire de l'être», l'individu fait aussi évoluer «le grimoire de l'art» (Francœur et Francœur, 1993). Dans les deux cas, la notion d'identité devient le facteur-clé: en créant les signes qui nous ressemblent, on se crée. Ce constat confirme l'importance rattachée par les chercheurs de Palo Alto à la confirmation d'identité dans la communication humaine: «l'homme a besoin de communiquer avec autrui pour parvenir à la conscience de lui-même» (Watzlawick *et al.*, 1972, p. 84).

Le débat autour du projet de création a également servi de mise en situation pour analyser la dynamique inhérente à la troisième fonction culturelle de Lotman: la production de

nouveaux textes. L'analyse a pu tracer la dynamique autorégulatrice de la norme et de la fonction esthétiques dont l'effet particulier consiste à intégrer et à transposer des référents socioculturels au niveau du texte artistique (Parent, 1995). Gardienne des critères implicites, émotifs, qui déterminent l'acceptation ou le rejet de la matière sémiotique, la force organisatrice de la norme esthétique transforme des instances personnelles en instances communicatives auprès d'un public au fur et à mesure que les signes *in statu nascendi* (Osolobe, 1980) se révélaient aux artistes dans le travail d'improvisation. En favorisant l'échange sur le plan artistique, la création envisagée prépare possiblement un échange plus approfondi dans le réel. Dans ce sens, la possibilité d'une rencontre «riche et fertile» qu'envisageait l'animateur au début du module illustre bien le potentiel évolutif du texte artistique comme agent de changement social: «on peut travailler avec des choses négatives, puis les rendre dynamiques dans la rencontre; c'est ça qui résout les problèmes» (Lessard, 26 avril).

Plus la formation s'est approchée de la problématique véritable de la recherche, plus la notion de l'identité et du moi de l'artiste a joué un rôle important dans la définition éventuelle d'un *credo* esthétique et plus les questions de pouvoir et de contrôle se sont manifestées. Les déchirements et les conflits ressentis entre des identités fragmentées, exilées, hybrides, témoignent de la nature profondément intime et émotive du lien entre langue et culture. La culture apparaît comme le code global, le grand code, la convention collective muette qui régit et qui fixe les significations multiples des interventions individuelles. En se posant la question de son appartenance culturelle, on choisit également les significations qu'on veut attribuer à sa réalité. La théâtralité franco-albertaine s'est ainsi amorcée comme un rendez-vous éventuel où des artistes et un public sont appelés à se trouver et à se découvrir mutuellement par l'entremise de signes théâtraux.

À la fin du module de création, un *synopsis* de spectacle était en place. L'expérience de création a permis de constater la très grande puissance, positive et négative, du non-dit. Parfois, la frustration reliée à un vécu profond s'est avérée un important générateur de signes. À d'autres moments, le non-verbal dans le groupe, particulièrement des francophones de souche, reproduisait les dynamiques inhibitrices caractéristiques des

communautés francophones hors Québec (Raffler-Engel, 1988). Si l'énorme réservoir du non-dit de la francophonie albertaine se manifeste, parfois, dans des collections comme celle d'«Héritage franco-albertain»¹¹, de tels témoignages restent toujours en attente du théâtre qui leur donnera vie sur scène, qui leur jouera le drame collectif vécu quotidiennement, drame auquel aboutit, ultimement, la théâtralité franco-albertaine.

NOTES

1. Les expressions entre parenthèses réfèrent aux changements terminologiques suggérés par Jean Guy, directeur du Conservatoire d'art dramatique de Québec, lors de la présentation initiale de ces hypothèses aux stagiaires, le 14 octobre 1993. Ces équivalences seront alors considérées comme interchangeables dans le courant de l'article.
2. Éléments thématiques du premier découpage: autres modes d'expression à la pratique, définition de mission, rapports théâtre et culture, conditions de production, théâtre de création, conditions de production, théâtralité, théâtre de répertoire, théâtre de recherche, structures administratives, création de réseaux.
3. Du 25 avril au 3 juin 1994.
4. Par exemple, quel spectateur moyen comprend la réplique suivante, tirée de *L'avare* de Molière (acte I, scène 3): «Ces grands hauts-de-chausse sont propres à devenir les receleurs des choses qu'on dérobe [...]» (Exemple cité par Jean Guy).
5. Section francophone de l'*Alberta Teachers' Association*.
6. Congrès annuel de l'Association canadienne-française de l'Alberta (ACFA), généralement à l'automne.
7. L'analyse s'appuie particulièrement sur les transcriptions des discussions du 25, 26 et 27 avril 1994, avec références complémentaires au besoin. Nous incorporons également les rétroactions écrites de l'animateur qui fournissent non seulement d'excellentes synthèses du cheminement parcouru, mais qui ont également fait l'objet d'un consensus de groupe. Les références à ces rétroactions seront désignées par l'indication (Lessard, notes, date) tandis que (Lessard, date) réfère à une citation orale à partir de transcriptions ou de notes de cours.
8. Il faut indiquer ici que les citations du groupe doivent être prises *dans leur contexte*: un approfondissement honnête, et souvent pénible, d'éléments conflictuels au service d'une recherche et d'une expression artistiques.
9. Cet article approfondit la mise en application des *Cycles Repère* à la communication interculturelle. Nous référons le lecteur au livre

que le créateur des *Cycles Repère*, Jacques Lessard, écrit présentement sur cette approche à la création collective: *Créer, c'est choisir* (à paraître).

10. Extrait de l'énoncé des objectifs de création pour le projet d'écriture.
11. «Héritage franco-albertain» était un organisme voué à la recherche de différents aspects qui composent la vie culturelle des Franco-Albertains. La collection des documents recueillis par cet organisme se trouve maintenant à l'Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean.

BIBLIOGRAPHIE

- COLBERT, François et FORTIER, André (1989) *Les théâtres professionnels francophones hors Québec: la voie de l'efficacité*, Montréal, Groupe de recherche et de formation en gestion des arts de l'École des hautes études commerciales (Université de Montréal), 102 p.
- FRANCEUR, Louis (1989) «Du lisible au visible», *L'annuaire théâtral*, nos 5-6, Société d'histoire du théâtre du Québec, p. 387-398.
- _____ (1992) «La série culturelle: structure, valeur et fonction», dans LANTHIER, Pierre et ROSSEAU, Guido (dir.) *La culture inventée*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, p. 61-85.
- FRANCEUR, Louis et FRANCEUR, Marie (1993) *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Québec, Les Presses de l'Université Laval et Les Éditions Klincksieck, 376 p.
- GALAN, F. W. (1985) *Historic Structures: The Prague School Project 1928-1946*, Austin, University of Texas Press, 250 p.
- HALL, Edward T. (1984) *Le langage silencieux*, Paris, Seuil, 237 p.
- LEBLANC, Bertrand (1981) *Faut divorcer*, Montréal, Leméac, 111 p.
- _____ (1985) *Faut s'marier pour*, Montréal, Leméac, 139 p.
- _____ (1986) *Faut placer pépère*, Montréal, Leméac, 140 p.
- MUKAROVSKY, Jan (1970) «L'art comme fait sémiologique», *Poétique*, vol. 1, n° 3, p. 387-392.
- _____ (1970) «La dénomination poétique et la fonction esthétique du langage», *Poétique*, vol. 1, n° 3, p. 392-398.
- _____ (1977a) *Structure, Sign, and Function: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 269 p.
- _____ (1977b) *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, New Haven, Yale University Press, 238 p.

OSOLSOBE, Yvo (1980) «Cours de théâtristique générale», *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, p. 413-433.

PARENT, Roger (1992) *Visions dramaturgiques du réel*, thèse (Ph.D.) Université Laval, 834 p.

_____ (1994a) «Création culturelle et identité franco-albertaine», dans FAUCHON, André (dir.) *La production culturelle en milieu minoritaire*, Saint-Boniface, Presses universitaires de Saint-Boniface, p. 241-254. (Actes du treizième colloque annuel du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest qui a eu lieu au Collège universitaire de Saint-Boniface, les 14, 15 et 16 octobre 1993)

_____ (1994b) «L'altérité et l'identité culturelle des Franco-Albertains: prémisses sémiologiques pour une stratégie de développement culturel», dans PAQUIN, Jacques et MOCQUAIS, Pierre-Yves (dir.) *Les discours de l'altérité*, Regina, Institut de formation linguistique (University of Regina), p. 83-93. (Actes du douzième colloque annuel du Centre d'études franco-canadiennes de l'Ouest qui a eu lieu à l'Institut de formation linguistique, les 22, 23 et 24 octobre 1992)

_____ (1994c) «Procédé, système et identité culturelle», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 6, n° 2, p. 273-296.

_____ (1995) «Récit, jeu et théâtralité: texte et méta-texte», dans TOTOSY, Steve et DIMIC, Milan (dir.) *Volumes thématiques de l'AILC*. (à paraître) (Actes du quatorzième congrès de l'Association internationale de littérature comparée qui a eu lieu du 15 au 20 août 1994)

PARENT, Roger et MILLAR, David (1995) «Tradition, oralité et création théâtrale» dans *Francophonies d'Amérique*. (à paraître).

RAFFLER-ENGEL, Walburga von (1988) «The Impact of Covert Factors in Cross-Cultural Communication», *Cross-cultural Perspectives in Nonverbal Communication*, Toronto, C.J. Hogrefe, p. 71-104.

TODOROV, Tzvetan (1968) «Qu'est-ce que le structuralisme?», dans TODOROV, Tzvetan *Poétique* (vol. 2), 111 p.

WATZLAWICK, Paul, BEAVIN, Janet H. et JACKSON, Don D. (1972) *Une logique de la communication*, Paris, Seuil, 285 p.

(Acceptation définitive en janvier 1995)