

De la famille Knapp

Christian Dutil

Number 21 (4), 1981

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29076ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Dutil, C. (1981). De la famille Knapp. *Jeu*, (21), 179–186.

de la famille knapp*

Après trois séjours au Québec, Alain Knapp a laissé sa marque parmi les jeunes auteurs et comédiens qui ont pu suivre ses cours, soit à l'École nationale de théâtre, soit à son Institut de Paris. Nous avons demandé à un de ses anciens élèves de s'entretenir avec lui au sujet de l'influence qu'il a pu exercer sur le milieu théâtral québécois.

Parlez-nous des circonstances entourant votre venue au Québec.

Alain Knapp — Un jour, j'ai reçu une lettre du directeur de l'École nationale de théâtre, qui était à l'époque André Pagé, me demandant d'aller donner un cours d'improvisation à Montréal. Je crois qu'à l'origine de cette invitation, il y avait un article que j'avais écrit dans une revue de l'Unesco, et dans lequel j'exposais brièvement mes idées sur le théâtre et l'improvisation. Donc, je suis allé une première fois au Québec en 1974 et j'y suis retourné en 1975 et 1976.

À votre avis, en quoi vos idées à l'époque pouvaient-elles particulièrement intéresser l'École nationale de théâtre?

A.K. — Il me semble que ce qui a incité André Pagé à faire appel à moi, c'était la volonté très explicite à ce moment-là de soutenir le mouvement de théâtre d'expression québécoise, mouvement qui se rattachait à l'époque à l'ensemble de la démarche culturelle du Québec.

Vous êtes resté combien de temps à l'École nationale?

A.K. — J'y ai fait trois stages de deux mois pleins. Le premier et le second ateliers étaient essentiellement centrés sur l'approche du théâtre par l'improvisation. Le troisième fut consacré à la mise en scène d'une pièce de Brecht: *la Noce chez les petits bourgeois*.

En quelle année avez-vous ouvert les portes de l'Institut pour la connaissance et le développement de la personnalité créatrice et quels étaient vos buts?

A.K. — J'ai ouvert mon école à Paris en 1977. Avant de l'ouvrir, j'avais eu l'occasion, en Suisse, de me consacrer pendant un dizaine d'années à la recherche. À la suite de

* Un article consacré à « l'acteur chez Knapp », par Marc Malenfant a déjà paru dans *Jeu 9*, automne 1978.

circonstances qu'il serait vain de narrer ici, j'ai décidé en 1967 de fonder (à Lausanne!) une troupe de théâtre dont les objectifs prioritaires n'étaient pas la production de spectacles mais la mise à plat, la mise en question de certains mécanismes de la création théâtrale. Projet insensé, présomptueux! Mais qui nous a permis, à mes collaborateurs et à moi-même, d'aborder toute une série de problèmes relatifs à la pratique du théâtre et de maîtriser la complexité de quelques uns d'entre eux. Ce sont les résultats de ces travaux (menés pendant dix ans!) que je désirais faire partager à mes étudiants.

Dans vos ateliers, quel type de fonctionnement employez-vous?

A.K. — Nous avons des cours chaque jour de 14h à 18h. Les étudiants(es) sont tenus d'assister à tous les cours. Nous nous efforçons d'avoir une certaine discipline. En ce qui concerne le programme, il s'établit un peu en fonction des progrès réalisés par les uns et les autres; ainsi, il arrivera que l'on s'attarde sur tel ou tel exercice si celui-ci n'a pas été suffisamment compris et pratiqué. Ou bien je proposerai d'autres exercices équivalents jusqu'à ce que l'essentiel soit retenu. Une grande souplesse donc dans l'adaptation de la méthode aux participants, mais une grande précision dans les objectifs à atteindre, et malgré les compromis pédagogiques, aucune concession sur les options du programme proposé au début de l'année. Certes, tous ne parviennent pas aux résultats escomptés mais je m'efforce de faire en sorte que chacun ait la possibilité objective d'y parvenir.

Où situez-vous votre rôle au cours d'un atelier?

A.K. — Très simple: je propose des exercices dont les énoncés sont en général assez



La Noce chez les petits bourgeois de Bertolt Brecht, à l'École Nationale de Théâtre, mai 1976. Mise en scène: Alain Knapp. Photo: Daniel Kieffer.

brefs, j'expose les raisons de ces exercices, leur utilité et en quoi ils s'inscrivent dans la progression du travail de l'année. Les étudiants réalisent les exercices proposés, après quoi on les commente. Au début, je suis le seul à faire des commentaires mais au fur et à mesure que nous avançons, et que les bases de la méthode sont assimilées par les participants, les remarques et critiques deviennent plus collectives. Ainsi en va-t-il également pour les mises en scène, l'interprétation des textes, etc.

Pourriez-vous élaborer sur la place que vous accordez à l'improvisation au théâtre?

A.K. — L'improvisation ne peut être une fin en soi. C'est un laboratoire privilégié qui permet d'entrer de plain-pied avec une quantité de données propres au théâtre. Pratiquement toutes.

Quelles sont ces données?

A.K. — On peut rapidement les énumérer. *L'Espace*: l'acteur se meut dans un espace non déterminé par un écrit. Il doit prendre conscience de l'espace dramatique dans l'action même qu'il conduit sur le champ. *Le Temps*: la durée de chaque action, les conventions du temps dramatique opposées au temps réel. *Le Personnage*: qui, sans a-priori, se construit dans l'improvisation. *La Mise en scène*: qui dans cette urgence de l'acte exige de chacun une conscience précise des réseaux relationnels de l'espace, du temps et des personnes. Et enfin *le Verbe* avec tout ce qu'implique d'approximations une création spontanée mais aussi tout ce que peut apporter l'exigence d'un langage verbal maîtrisé.

Comment concevez-vous les relations entre ces données et l'écriture dramatique?

A.K. — Je ne dissocie pas dans mon travail pédagogique les divers éléments qui constituent le matériau théâtral parce que je crois que l'écriture dramatique ne ressemble à aucune autre forme d'écriture. Ainsi, on peut, par exemple, être un excellent romancier et ne rien entendre à l'écriture théâtrale. L'inverse est tout aussi vrai, bien entendu. L'écriture théâtrale, ce n'est pas « simplement » écrire des dialogues; c'est aussi visualiser des personnages exprimant ces dialogues. Tout se tient au théâtre! Il faut toujours avoir à l'esprit que le dialogue sera mis en espace, vu autant qu'entendu, qu'entre les répliques, dans les répliques même, il y aura le mouvement, il y aura le temps... etc. C'est ce qui rend la création théâtrale si rare et les très grandes pièces plus rares encore.

Face à cela, comment aborde-t-on aux ateliers Alain Knapp l'écriture théâtrale?

A.K. — Quelles que soient leurs inclinations pour tel ou tel aspect du théâtre, les élèves sont tenus d'avoir une connaissance approfondie du travail théâtral dans toutes ses parties, une connaissance de l'histoire du théâtre, des différentes formes de théâtre... etc. Cet apprentissage s'accompagne d'exercices permettant progressivement à chaque élève d'aller à la rencontre de ses moyens personnels de création: à terme un certain nombre d'entre eux parviendront à trouver leur style, leur originalité propre. Mais pour cela, il faut beaucoup de patience, de ténacité et ce qu'aucune formation ne peut apporter: le talent... Revenons à la dramaturgie. Les grands écrivains de théâtre ont été ou sont presque tous des praticiens: comédiens,

metteurs en scène ou *dramaturg* (comme disent les Allemands à propos de certains assistants à la mise en scène). Bref, ce sont des personnes qui à l'intérieur même de l'édifice théâtral ont participé, participent aux travaux du spectacle. (N'oublions pas que le théâtre est un spectacle!) Je ne crois pas, bien qu'il y ait des exceptions, à l'homme de cabinet qui écrirait dans son coin une oeuvre dramatique majeure. Molière, Shakespeare et plus près de nous, Brecht, pour ne citer qu'eux, ont été des hommes de théâtre au sens plein du terme.

Pour en venir au phénomène des étudiants québécois fréquentant vos ateliers, qu'est-ce qui, à votre avis, les attire à votre école?

A.K. — Ce sont les résultats obtenus par leurs prédécesseurs! C'est là-dessus qu'on peut juger de l'intérêt d'un cours. Croyez-vous que si les élèves qui sont venus chez moi ou ceux que j'avais à l'École nationale n'avaient rien produit qui vaille, j'aurais encore des élèves québécois? Et il se trouve aussi qu'il existe au Québec un grand mouvement en faveur de la création québécoise. (Du moins, à ce qu'on dit!) Beaucoup d'étudiants(es) ont envie à leur tour de participer à ce mouvement en créant leurs spectacles. S'ils viennent chez moi, c'est pour acquérir plus rapidement des outils leur permettant de produire, d'aller plus vite dans la maîtrise de leur métier. Ils savent que je peux leur proposer des points de repère, une approche méthodique de certains mécanismes de la création théâtrale.

Lors de vos ateliers, avez-vous senti des particularismes chez les Québécois, au niveau de la création?

A.K. — Tout le monde le sait: il y a des particularismes québécois (comme il y a des particularismes wallons, suisses romands... etc.). Il y a des manières de vivre et de dire les choses, une culture américaine et francophone: des racines et une langue européennes d'un côté et de l'autre, une situation géographique loin des influences françaises mais toute proche des coutumes des États-Unis. Constatons le fait et n'allons pas à son encontre car une création doit toujours s'adresser en priorité à la collectivité dans laquelle elle a pris naissance. Cela dit, il faut, puisque les Québécois parlent le français, que nous nous entendions sur les bases du français et non sur je ne sais quel idiome. La langue française dans sa richesse même renforcera l'identité profonde des entités particulières et facilitera la communication entre francophones. Le théâtre, art du verbe notamment, a un rôle important à jouer dans la défense de notre langue (cela dit sans esprit partisan).

Est-ce que vous reconnaissez ou même approuvez les pièces écrites par certains Québécois après leur passage chez vous?

A.K. — En partie, je viens de répondre à votre question. Les travaux qui ont été faits par des élèves sortant de mes cours correspondaient à leur personnalité et, pour une large part, à leur culture québécoise. Ce que je pourrais éventuellement critiquer, serait la forme adoptée par certains. Mais je la respecte. Ce n'est pas ce que je ferais, et j'en suis très heureux. Car je ne souhaite pas que les étudiants qui ont suivi mon enseignement adoptent mes points de vue et encore moins mes manières de faire, cela n'aurait aucun intérêt, ni pour eux, ni pour moi. Une bonne pédagogie ne doit proposer aucun modèle ou tous les modèles. J'essaie d'ouvrir des voies, de poser des exigences, de réclamer de chacun une très grande attention à soi en même

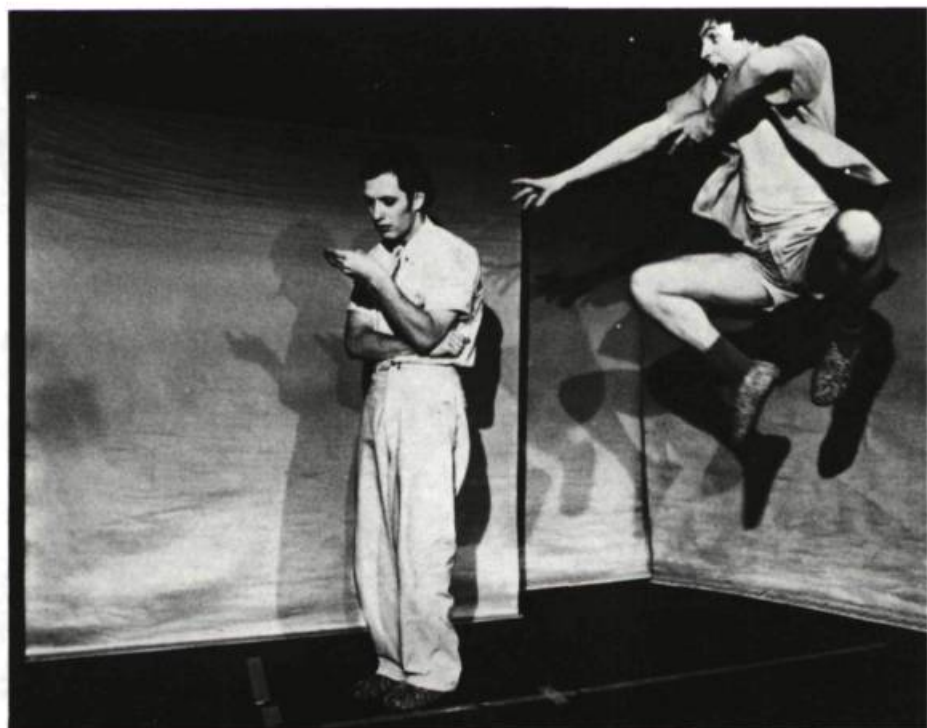
temps qu'une très grande curiosité sur tout ce qui se passe autour d'eux. Une vie consacrée à l'art est une vie de recherche, de curiosité et c'est cet esprit-là qu'il faut développer. Il serait donc très malvenu de critiquer ce qui a été fait par les uns et les autres. Sans doute y a-t-il des choses que j'aime plus ou moins. Mais mon avis n'a pas grand intérêt. L'important est qu'il y ait production. Ce sont les intéressés eux-mêmes qui découvriront les lacunes de telle ou telle tentative, avec le temps. J'estime avoir réussi dans mon travail pédagogique lorsque des personnes qui ont suivi mon enseignement produisent un certain nombre de travaux, et que ces travaux rencontrent un public.

Trois noms me viennent en tête, de Québécois qui ont fréquenté votre école: René-Daniel Dubois, Marc Malenfant et Sylvie Prigent. Avez-vous lu certains de leurs travaux?

A.K. — Oui. J'ai lu tout ce qu'ils ont écrit.

Est-ce qu'on peut dire qu'il y a une lignée, une façon de faire qui est restée de votre école qu'on retrouverait dans leurs écrits?

A.K. — Leurs écrits sont très différents. Ces trois personnes ne se ressemblent ni dans ce qu'elles écrivent, ni dans la manière dont elles envisagent, dans leur vie même, leurs rapports avec le théâtre. Je ne vois aucun lien entre *le Rêve de Molly* de Marc Malenfant et *Mon Dieu que mon chum est plate* (sic) de Sylvie Prigent. De



Panique à Longueuil de René-Daniel Dubois, mise en scène de l'auteur. La Gougoune de Fantex, 1980.

même pour la pièce *Panique à Longueuil* de René-Daniel Dubois. On pourrait aussi parler de Marc Drouin qui a écrit des textes fort intéressants et très personnels.

Est-ce qu'il y a des bases dans l'ensemble qu'on peut reconnaître, une façon de procéder qui serait semblable?

A.K. — Peut-être y a-t-il, si on y regarde de près, une volonté de raconter une histoire, de créer des personnages et l'intention de ne pas ennuyer le public. Là-dedans, je veux bien reconnaître mon influence. Pour le reste, il n'y a ni dans le style, ni dans les situations proposées, ni dans les personnages, ni dans l'articulation du récit, quoi que ce soit qui puisse s'identifier à mes conceptions personnelles.

Lorsque vous parlez de la forme d'une pièce, qu'entendez-vous par le mot forme?

A.K. — On peut observer deux tendances. Celle qui consiste à dire: ce qui compte, c'est d'exprimer les choses, peu importe de quelle manière et peu importe si elles sont plus ou moins jetées en vrac, le public y reconnaîtra les siens, choisira ce qui lui conviendra. L'autre tendance considère le matériau avec lequel on crée comme un matériau brut qu'il faut « alchimiser » dans une forme. Cette forme doit aller vers la plus grande simplicité dans une tension très forte utilisant un minimum de moyens. Cela exige une intervention de la pensée; le créateur devenant l'architecte de son propre matériau. Je pense qu'il est relativement facile de cracher ses impressions sur soi et sur le monde. La seconde voie est sans doute plus difficile mais aussi plus satisfaisante à long terme.



Le Rêve de Molly de Marc Malenfant. Dans une mise en scène de l'auteur au Café-Théâtre les Fleurs du Mal, 1980. Diane Blanchette (Molly), Alain Kémeid (Stephen), Daniel Lavoie (Jack). Photo: François Carrière.

Qu'est-ce que vous pensez du théâtre québécois?

A.K. — Je n'en ai pas vu beaucoup, par contre, j'ai lu pas mal de pièces québécoises. Ce qui m'a beaucoup intéressé lorsque j'étais à Montréal, il y a cinq ans, c'était cette volonté des dramaturges de contribuer à l'émergence d'une conscience collective. À l'époque, la plupart des pièces québécoises interrogeaient le passé du Québec, allaient à la rencontre d'un peuple qui lui-même s'éveillait à la conscience d'une nation. Aujourd'hui, la nouvelle génération semble ne plus avoir les mêmes préoccupations. Elle paraît s'être installée dans la vie québécoise, avoir acquis ce sentiment d'appartenance pour lequel luttèrent les créateurs des années soixante, soixante-dix. Cette nouvelle génération exprime des choses plus subjectives ou prend appui sur des thèmes d'urgence sociale. Somme toute, c'est une évolution normale: après la mise à jour du passé viennent les préoccupations du présent et de l'avenir. L'individu reprend ses droits.

Est-il dans vos projets de monter une production bientôt?

A.K. — Actuellement, je n'en ai pas les moyens financiers. En plus, je me heurte à des questions de temps. Comment concilier quatre heures de cours, parfois huit quotidiennes avec la nécessaire disponibilité d'esprit qui convient à une mise en scène sérieuse? Jusqu'ici, je ne suis pas parvenu à relever ce défi. Peut-être que cette



Eh! qu'mon chum est platte de Sylvie Prigent et André Bélanger, créée en 1979. Photo: Dominique Chartrand.

année... De toutes façons, je ressens la nécessité de revenir à la pratique théâtrale. Mais quand? Et où? J'ai fait des offres... Au Québec et ailleurs, pas de réponse! Voilà quatre ans que je n'ai pas pu créer de spectacle. C'est très dur pour qui, comme moi, vit le théâtre intensément. Cette situation ne peut pas durer. Il faudra bien trouver une issue... Pour l'instant j'écris et viendra peut-être le temps de monter mes pièces... Ne me faites pas parler de moi, je n'aime pas ça! Ne me faites pas parler non plus de ceux qui ont en charge la programmation de certains théâtres, je risquerais de céder à la méchanceté, et je n'aime pas être méchant.

Peut-on espérer un livre sur les méthodes d'enseignement d'Alain Knapp?

A.K. — Oui, sans doute. J'ai plus de deux mille feuillets qui somnolent dans une armoire. Il faudra bien que je les sorte de là. Et voilà reposée la question du temps. Nous pourrions, pour conclure, formuler un vœu: une fois, j'aurai autour de moi une équipe de chercheurs qui sera suffisamment passionnée par les expériences que je mène depuis quinze ans pour participer à une mise à jour de cette somme d'exercices pédagogique, pour en faire un tri impitoyable et livrer le résultat de cette exégèse au public. En attendant, j'accumule les notes dans la solitude...

propos recueillis par christian dutil

paris, le 20 septembre 1981