

Enseigner la mise en scène ou former des metteurs en scène?

Tibor Egervari

Numéro 25 (4), 1982

Questions de mise en scène

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28266ac>

[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

Egervari, T. (1982). Enseigner la mise en scène ou former des metteurs en scène? *Jeu*, (25), 83–91.

enseigner la mise en scène ou former des metteurs en scène?



« Imiter les gestes... du maître. » (T.E.): lecture du *Singe velu* d'O'Neill au Centre Dramatique de l'Est de Strasbourg, 1963. Photo: Michel Veilhan.

« Mais surtout — et tel est le principe de la saine horreur des esthètes pour les pédagogues et la pédagogie — l'enseignement rationnel de l'art procure des substituts à l'expérience directe, il offre des raccourcis au long cheminement de la familiarisation, il rend possible des pratiques qui sont le produit du concept et de la règle au lieu de surgir de la prétendue spontanéité du goût, offrant ainsi un recours à ceux qui espèrent rattraper le temps perdu. »

Pierre Bourdieu, *La Distinction critique sociale du jugement*¹.

En mai 1980 s'est tenu à Varsovie un Symposium international sur la formation des metteurs en scène. Les participants, venus de tous les horizons, représentaient bien les différents milieux de la vie théâtrale, tant du côté de la profession que de celui de

1. Paris, Minuit, 1979, p. 73.

l'enseignement. Cependant, il devenait très vite clair que cette réunion ne ressemblerait guère aux autres du même genre. L'habituel défilé de présentation de méthodes infaillibles et de résultats particulièrement probants a tôt cédé sa place à une incertitude qui n'a épargné personne. Déjà, dans les documents que les diverses institutions ont distribués avant les débats, perçait le doute qui allait s'amplifier. Si les Berlinoises de l'Ouest² estimaient que leur pays avait besoin chaque année de vingt nouveaux metteurs en scène, ils reconnaissaient du même souffle que, jusqu'ici, il n'existait aucune formation satisfaisante pour metteurs en scène dans la République fédérale allemande. Les hôtes du Symposium, les représentants de l'École nationale supérieure de théâtre de Varsovie, après avoir décrit leur méthode ont cru bon ajouter: « Mais les dirigeants de la section sont d'accord sur le principe que le séjour dans une école n'a jamais formé un vrai metteur en scène. Ils vont encore plus loin en prétendant qu'on ne peut guère apprendre la mise en scène... » À des degrés divers, les autres institutions exprimaient les mêmes inquiétudes.

Si l'on compare cette prudence à l'assurance qui caractérise la plupart des écoles destinées à la formation de comédiens ou de décorateurs, on est frappé par l'écart. Certes, on sait que, il y a à peine un demi-siècle, la formation de comédiens se heurtait à la même timidité, mais la résistance à la formation de metteurs en scène semble être encore plus farouche. Cela est d'autant plus surprenant que personne ne nie le bouleversement qu'a provoqué l'apparition du metteur en scène dans la seconde moitié du XIX^e siècle. La personnalisation de cette fonction, assumée jusque-là d'une manière secondaire, la redétermine entièrement et la projette au premier plan. Cette apparition est si brusque, si contraire à la tradition théâtrale où les changements s'effectuaient plutôt lentement, qu'il convient d'en examiner brièvement les conditions, car le rôle du metteur en scène variera considérablement selon l'interprétation retenue.

L'explication la plus courante est celle des progrès techniques accomplis au cours du XIX^e siècle, que résume Paul Blanchart: « Le metteur en scène moderne a été engendré par une complexité croissante des moyens matériels du spectacle, devant quoi le régisseur de naguère et l'auteur lui-même n'étaient plus suffisamment armés. »³ À cela, Bernard Dort oppose sa vision sociologique: « ... dès la seconde moitié du XIX^e siècle, il n'y a plus pour les théâtres un public homogène et nettement différencié selon le genre de spectacles qui lui sont offerts. Dès lors, aucun accord fondamental préalable sur le style et le sens de ces spectacles n'existe plus entre spectateurs et hommes de théâtre. »⁴ Ainsi, voit-on se dresser l'une contre l'autre deux conceptions radicalement différentes du rôle du metteur en scène et, s'il est relativement aisé d'imaginer une formation pour le metteur en scène issu de la vision de Blanchart, il n'en va pas de même pour celui qui, selon Dort, est tenté de créer ou de recréer l'équilibre rompu. La tâche est d'autant plus difficile que, d'une part: « À l'aube du XX^e siècle, la rénovation des arts scéniques n'est point le fait d'une « école » unique, mais la manifestation d'un mouvement aux multiples visages »⁵, et que, d'autre part, de ce foisonnement d'idées et de directions, seules celles touchant le jeu du comédien ont abouti à des théories cohérentes. Les « écoles » sorties de cette période ont toutes convergé vers les méthodes de forma-

2. Freie Universität, Berlin-Ouest.

3. Paul Blanchart, *Histoire de la mise en scène*, Paris, Librairie théâtrale, P.U.F., 1948, p. 126.

4. Bernard Dort, *Théâtre réel*, Paris, Seuil, 1971, p. 61.

5. Denis Bablet, *la Mise en scène contemporaine I: 1887-1914*, Bruxelles, la Renaissance du livre, 1968, p. 37.



« La mise en scène, c'est une pensée au service de la création d'un style. » (T.E.) *Mesure pour mesure* de Shakespeare dans une mise en scène de Tibor Egervari au Théâtre du Peuple de Bussang (France), 1978. Décors et costumes de Marie-Hélène Butel. Photo: Schwobthaler.

tion du comédien, laissant dans l'ombre les autres praticiens et en particulier le metteur en scène. Il n'est donc guère surprenant que, plus d'un siècle après l'apparition du metteur en scène, la vaste majorité de celles et de ceux qui exercent cette fonction ne soient pas issus d'une école de mise en scène, à l'exception toutefois des pays de l'Europe de l'Est. Cette situation ne serait pas inquiétante si la mise en scène et la personne du metteur en scène ne se trouvaient au milieu de la pratique théâtrale la plus intéressante, et si l'on n'entendait de toute part des appels qui font écho à ceux qui ont permis l'éclosion passionnante de la formation des comédiens⁶. Il est vrai que les objections ne manquent pas. Certains considèrent que le metteur en scène est d'abord et avant tout un leader, et on ne forme pas des leaders; ils se déclarent. Or, même si le rôle du metteur en scène se réduisait à cette seule dimension, l'objection serait peu convaincante puisque d'autres corps de métier ont réussi à assurer la relève des leaders, parfois avec d'éclatants succès — on peut penser à l'armée, par exemple. D'autres prétendent que la direction de comédiens est un don inné et, par conséquent, qu'une formation serait dépourvue de sens. On peut y opposer la formation de psychologues ou de psychiatres à qui on a d'autant moins d'hésitation à confier des êtres humains, autrement plus fragiles que des comédiens, qu'ils ont suivi de solides études.

Enfin, le manque de théorie, concernant non pas la mise en scène mais la personne qui l'exerce, hypothèque lourdement les tentatives faites jusqu'ici. Aussi, nous

6. *Le Rapport du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada* (Rapport Black) fait un appel du pied dans ce sens, mais il faut reconnaître que la foi n'y est pas. Ottawa, Conseil des arts du Canada, 1978, p. 73-76, p. 97, recommandation 22, et p. 134.



« Diriger des adultes quand on est très jeune n'est pas forcément plus difficile que l'inverse... » (T.E.) Répétition de *la Paix* d'Aristophane (adaptation de H. Gignoux), présentée au Centre Dramatique de l'Est de Strasbourg, 1962. Photo: Michel Veilham.

faudra-t-il commencer par une approche empirique, avec tout ce que cela comporte de tâtonnement et de risque.

les qualités

Lors du Symposium de Varsovie, un questionnaire fut soumis aux délégués pour déterminer quelles qualités ils favorisaient chez les futurs metteurs en scène. Le leadership arrivait en tête, suivi de l'intelligence, de la personnalité et de l'imagination, la créativité fermant la marche. Mais dans leurs documents, les institutions étaient plus précises. Ainsi les Soviétiques⁷ estiment que le métier de metteur en scène « ...exige non seulement du talent et des connaissances profondes en matière de la philosophie, de la psychologie, de la pédagogie, de l'histoire du théâtre, de la littérature, mais aussi d'être très habile à organiser. » Quant à la Schauspiel-

7. Il existe en U.R.S.S. plusieurs écoles qui forment des metteurs en scène.

Akademie de Zurich, elle demande aux candidats: «... une intelligence analytique, un besoin créateur d'expression, une faculté de concentration, une sensibilité aux rapports psychologiques et aux rapports entre hommes, une aptitude créatrice visuelle et auditive, de l'imagination, une façon de penser par images, une faculté de pénétrer la langue et le comportement, un sens de la comédie, des effets, de l'image et de l'espace et, en plus, un talent d'organisateur au-dessus de la moyenne, de même que la capacité incontestable à diriger les hommes.» De leur côté, Allemands de l'Ouest et Américains insistent beaucoup sur la maturité des candidats, et cette «qualité» semble être assez populaire en général. Comme on voit, la vision que les institutions se font du futur metteur en scène est dominée par les facultés cognitives. Cela se reflète d'ailleurs dans la plupart des plans d'étude dont la durée peut atteindre cinq ans et où l'accumulation du savoir domine presque toujours. Cela renforce bien entendu l'image assez répandue du metteur en scène sachant tout mieux que les autres, et qu'il trouve souvent son aboutissement dans la figure du Maître, voire du grand prêtre, tant il est vrai que les écoles, poussées à leur extrême, finissent par devenir des monastères. Mais cette volonté d'accumulation de connaissances reflète également une incertitude idéologique quant à l'objet de l'enseignement. Tout se passe comme si les institutions, saisies par le doute, désiraient se mettre à l'abri de tout blâme en chargeant leur programme, ignorant ainsi le jugement de Montaigne sur les têtes bien pleines.

Or, l'expérience prouve que la majorité des metteurs en scène, sinon de génie du moins de renom, ont commencé très jeunes, armés non pas tant de leur savoir que de leur talent et de leur désir profond de création. Les Brook, Mnouchkine, Chéreau, Brassard n'ont pas attendu l'âge de la raison pour remplir une fonction dont la raison n'est qu'une des composantes. Pour parler simplement, je crois que ce qui fait un metteur en scène, c'est d'abord son imagination mise au service d'un événement dont le principe est la rencontre entre deux groupes. Son outil, le seul dont il dispose, est la parole qui lui assure la collaboration qui n'a rien à voir avec l'exécution des ordres. La formation devra donc déceler talent et outil, et les développer autant que faire se peut.

la formation

Le travail du metteur en scène se divise en général en trois parties; la perception, la conception et l'exécution. Il est presque inévitable que la personne qui s'intéresse à la mise en scène commence son apprentissage par la troisième phase. En effet, une certaine pratique précède toujours la théorie au théâtre. C'est ainsi que le jeune comédien commencera d'abord par jouer avant d'entendre parler des méthodes ou de la Méthode. Voir des metteurs en scène à l'oeuvre est souvent la première prise de conscience, suivie du désir d'en faire autant. C'est aussi le principal danger de cet apprentissage, car la conclusion qu'on en tire est souvent dominée par ce que le travail du metteur en scène a de plus superficiel. Non que le travail de répétition soit négligeable, loin de là, mais pour l'observateur non averti, il se réduit souvent à une série d'ordres souvent mal exécutés sur le coup. De là la conclusion que, plus un metteur en scène sait ce qu'il veut, mieux il est, et les autres n'ont qu'à exécuter ses ordres. La première étape de toute formation devrait donc faire prendre conscience au candidat que ce travail est autrement plus complexe.

la perception

Ce que j'appelle perception est le processus qui motive toute l'entreprise du metteur en scène. Puisque nous vivons dans un monde théâtral totalement diversifié, ce qui est d'ailleurs la raison d'être même du metteur en scène, il est important que celui-ci comprenne que sa motivation n'est pas une chose allant de soi. On ne prépare pas une mise en scène de la même façon pour le T.N.M. que pour la jeune compagnie qu'on vient de fonder. Cette vérité de La Palice est souvent ignorée. Le rôle du metteur en scène est par nature très flexible. Il dépend autant des conditions sociales et politiques que de l'environnement esthétique ou intellectuel, des motifs de ses collaborateurs que de son propre talent. Puisque la mise en scène individuelle n'existe que dans la mesure de sa capacité de donner un style particulier à chaque rencontre entre la salle et la scène, les épigones transporteurs de recettes y sont encore plus ridicules qu'ailleurs. En un mot, ne pas saisir l'importance de cette première étape, c'est s'exposer à travailler dans le vide. Combien de tournées mal réussies ont eu pour point de départ un manque de perception de la part du metteur en scène. Combien de fois n'a-t-on pas entendu que l'excellence n'a pas de frontières! Les tenants de cette théorie auraient intérêt à relire les pages de Peter Brook, où il raconte ses expériences de tournées⁸.

la conception

Avec la conception, on arrive au coeur même du travail du metteur en scène. Cette phase ressemble beaucoup au travail de détail du comédien, et elle est aussi difficile à analyser. Cependant les mêmes lois s'appliquent aux deux: plus on prend conscience des mécanismes qui entourent la création, plus on est capable d'en approfondir le sens. Mais qui dit création, dit pensée, ce qu'il faut opposer à une accumulation d'idées, si géniales soient-elles. Cette pensée a une genèse qui varie forcément d'un individu à l'autre. Reconnaître ses propres mécanismes, les analyser au besoin, y apporter des correctifs dans la mesure du possible, voilà ce en quoi une formation peut être utile. Cela implique la reconnaissance de ses inspirations mais aussi de ses limites. C'est dire qu'il n'y a pas de méthode universelle valable pour tout le monde. Par exemple, l'analyse de texte, si texte il y a, fait partie de ce processus, mais de même que deux personnes ne vont pas arriver à la même conclusion face à une oeuvre, de même leur démarche ne devrait pas être la même.

La conception peut se faire dans la solitude, mais cela est de plus en plus rare. Les principaux collaborateurs du metteur en scène font partie de ce processus et leur présence impose des exigences. La plus évidente est la capacité de communiquer sa pensée avec un tant soit peu de clarté. La plus cachée est la faculté de discernement du metteur en scène, car toute son entreprise repose sur la dialectique de la volonté et du choix. Solliciter ses collaborateurs est relativement simple; discerner dans leurs réponses et propositions celles qui risquent de cadrer avec sa propre pensée est une tâche autrement plus délicate. Elle demande une intelligence particulière, celle de s'adapter au fonctionnement de l'autre. Il est notoire que notre système scolaire ne favorise guère ce genre de discernement qui demande d'abord un exercice soutenu de la vue et de l'ouïe. Combien de fois a-t-on vu des metteurs en scène qui ne s'apercevaient pas qu'ils avaient sous les yeux ce qu'ils demandaient, obnubilés qu'ils étaient à «vouloir»...

8. Peter Brook, *The Empty Space*, New York, Atheneum, 1969, p. 21 à 25.

C'est ici qu'il faut parler de la durée de cette étape. De même que nous accordons une importance souvent exagérée à l'accumulation du savoir, de même nous avons développé, faute de critères tangibles, une dévotion presque religieuse pour la durée: « Plus on travaille, mieux c'est! » Sans vouloir nier la nécessité de l'effort soutenu, il n'est pas inutile de se souvenir que souvent « le temps ne fait rien à l'affaire ». Certes, le temps est une donnée objective de la phase d'exécution, mais durant celle de la conception, il faut se méfier des règles absolues.

En somme, la formation doit souligner l'importance de cette phase, en insistant sur la différence entre vouloir et choisir. Tout comme le comédien durant le travail de détail, l'individu doit apprendre à découvrir petit à petit ses propres mécanismes afin de pouvoir les contrôler.

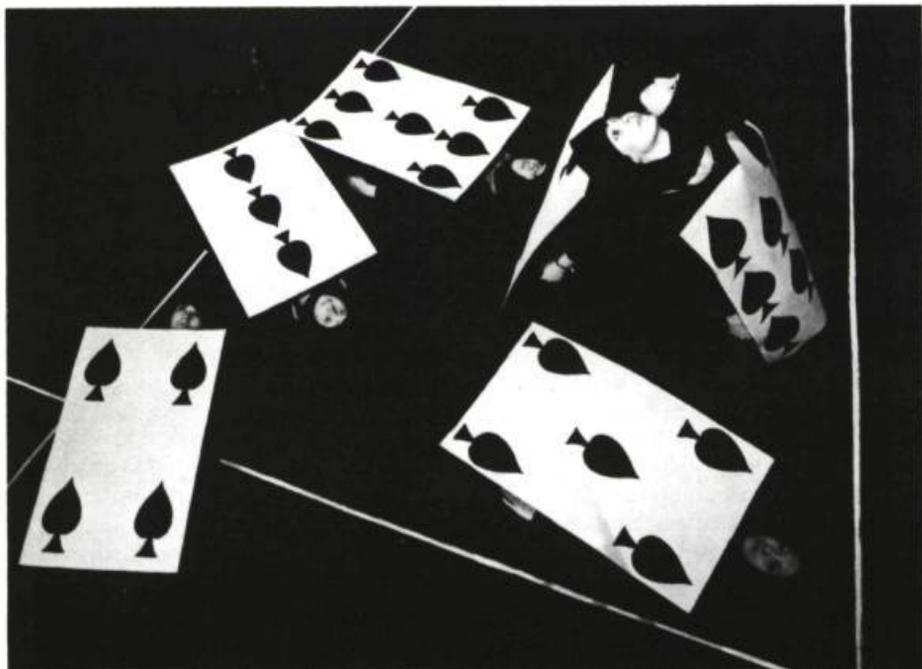
l'exécution

Ce que j'appelle la phase d'exécution est en fait la période des répétitions. Comme on l'a déjà vu, il y a de fortes chances qu'avant d'entreprendre des études de mise en scène, toutes les personnes s'y soient déjà quelque peu frottées. Inutile donc d'insister sur ce qui va de soi: une certaine connaissance des exigences techniques, un sens développé du temps et des dates limites, etc. Tout cela ne pose pas de problèmes considérables d'apprentissage. Mais la grande question dans cette phase est sans doute la direction des comédiens.

Tout metteur en scène peut faire face à trois sortes de comédiens: professionnels, amateurs ou élèves comédiens. On a souvent prétendu qu'aucune de ces catégories ne convenait véritablement à la formation du metteur en scène (ce qui fermait ipso facto la porte à toute formation). Les professionnels l'influenceraient trop, les amateurs n'y trouveraient pas le maître dont ils semblent avoir besoin et les élèves



« Un metteur en scène n'est pas forcément un comédien accompli. » (T.E.) Répétition de *Mademoiselle Jaire* de Ghelderode, présentée au Centre national des Arts en 1973. Photo: Murray Mosher — Photo Features.



« L'imagination n'attend pas le nombre des années. » (T.E.) *Lewis et Alice*, texte de Michel Suffran et Martine de Breteuil mis en scène par Pierre Parisien (étudiant en mise en scène à l'Université d'Ottawa), 1980. Photo: Ron Mackenzie.

comédiens, dont la formation est assumée surtout par des metteurs en scène, seraient réticents à servir de cobayes, ralentissant ainsi leur propre formation. Toutes ces objections partent du principe que le metteur en scène est essentiellement un directeur de comédiens, voire un professeur d'interprétation. Dans cette perspective, les objections sont valables mais, du même coup, seuls les comédiens aguerris devraient se hasarder à devenir metteurs en scène. L'expérience montre que cela n'est vrai ni d'un point de vue historique, ni même dans la pratique actuelle. En effet, comme on l'a vu, les qualités d'un metteur en scène diffèrent radicalement de celles exigées d'un comédien. Il serait donc insensé de lui demander d'être aussi un excellent comédien. Cela peut arriver de temps en temps comme il peut arriver que le metteur en scène soit doublé d'un décorateur de génie. Mais il n'y a pas lieu d'en faire une règle.

L'essentiel est que, dans la mesure du possible, l'apprenti ne se limite pas à une seule catégorie de comédiens durant sa formation mais, surtout, qu'il ne se croie pas obligé d'enseigner un métier qu'il ne maîtrise pas et qu'il ne maîtrisera peut-être jamais. Quelle que soit la préparation du comédien qui lui fait face, son travail est de proposer, d'initier, d'inciter et finalement de choisir. Beaucoup plus que la psychologie tant vantée, cela demande une pensée articulée et cette capacité de choix qu'on pourrait appeler tout simplement le goût.

la durée

Reste une dernière question, celle de la durée de la formation. Ici comme ailleurs, je

crois beaucoup plus à la qualité qu'à la quantité. Le programme en place depuis trois ans à l'Université d'Ottawa, et auquel je dois l'essentiel de ces réflexions, dure une seule année. Cependant, cette année de formation, qui ne s'adresse qu'à un nombre très limité de personnes (deux à cinq), est précédée de trois années d'études théâtrales marquées du sceau d'une très grande liberté de création estudiantine et sans aucune prétention de formation professionnelle. Personne ne soutient que nous avons trouvé la solution idéale. D'ailleurs, tout ce qui précède tend à affirmer qu'elle n'existe pas. Mais après avoir visité, à travers le monde, une bonne dizaine d'institutions offrant un programme de mise en scène, je puis dire que notre solution n'est pas plus mauvaise qu'une autre.

En terminant, je ne crains pas d'affirmer qu'à l'instar des comédiens, des décorateurs ou des techniciens, on peut, et on doit, former des metteurs en scène. Cette formation doit passer grosso modo par les mêmes lois que celles destinées aux autres corps de métier, dont la première est l'élémentaire humilité qui reconnaît que, compte tenu de la bienfaisante diversité de notre vie théâtrale, aucune formation ne peut ni ne doit prétendre être exclusive.

tibor egervari