

Former des metteurs en scène : pourquoi ? comment ? Les Entrées libres de *Jeu*

Michel Vaïs

Numéro 116 (3), 2005

Mettre en scène aujourd'hui

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24809ac>

[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

Vaïs, M. (2005). Former des metteurs en scène : pourquoi ? comment ? Les Entrées libres de *Jeu. Jeu*, (116), 73-88.

Les Entrées libres de *Jeu* Former des metteurs en scène : pourquoi ? comment ?

Le 13 avril 2005, à l'École nationale de théâtre du Canada, à Montréal, la 46^e Entrée libre de *Jeu* a réuni Martine Beaulne, comédienne, metteuse en scène et directrice de la maîtrise en théâtre de l'Université du Québec à Montréal, Denise Guilbault, directrice artistique de la section française de l'École nationale de théâtre, Gilles Marsolais, professeur et responsable de l'Atelier de mise en scène au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, ainsi que deux jeunes metteurs en scène : Christian Lapointe, finissant de l'École nationale, et Denis Lavalou, ancien élève du Conservatoire.

Le metteur en scène, auteur scénique d'un ouvrage dramatique, est un artiste au territoire immense, qui engage et dirige les comédiens, offre une lecture du texte, conçoit et ordonne la vie scénique des œuvres – que, souvent, il choisit – en collaboration avec les scénographes, les concepteurs de costumes et de son, et les autres artisans du théâtre. Depuis quelque temps, au Québec, on forme des metteurs en scène. Que peut-on enseigner à un artiste aussi polyvalent et quelle est l'utilité de cette formation ? Y a-t-il des exercices pratiques ? de l'observation ? Faut-il être soi-même metteur en scène pour enseigner cette discipline ? Vaut-il mieux être acteur ou actrice pour la suivre ? Une formation aussi complexe est-elle très coûteuse ?

Michel Vaïs entouré de ses invités, Christian Lapointe, Denis Lavalou, Denise Guilbault, Martine Beaulne et Gilles Marsolais, lors de l'Entrée libre sur la formation du metteur en scène qui s'est tenue à l'École nationale de théâtre, rue Saint-Denis, au printemps 2005.
Photo : Luc Lavergne.





Intouchable (Seduced)
de Sam Shepard, mis en
scène par Claudine Chatel
à l'Atelier de mise en scène,
dirigé par Gilles Marsolais
(Conservatoire d'art drama-
tique de Montréal, 1993).
Sur la photo : Jean-Louis
Roux. Photo : André Le Coz.

Par ailleurs, plusieurs metteurs en scène reconnus n'ont jamais reçu de formation complète, mais, au mieux, suivi des stages d'observation auprès de grands maîtres. Cela ne suffit-il pas ? Comment se fait-il que l'on trouve davantage d'autodidactes dans ce métier que parmi les interprètes ?

Le metteur en scène est-il formé en fonction de modèles existants ou est-il encouragé à les contester, y compris à contester la mise en scène elle-même, que certains, en cette époque d'hybridation et de nouvelles technologies, considèrent comme désuète ?

Gilles Marsolais, en tant qu'aîné, accepte d'amorcer la discussion par un utile rappel historique. En 1954, il n'y avait pas encore d'école de théâtre au Québec ; quinze ans plus tard, il y en avait neuf, soit six francophones et trois anglophones. Certains ont prétendu que c'était trop, d'autant plus que toutes ces écoles se sont situées au premier niveau professionnel. Il n'y avait donc aucun niveau préparatoire et encore moins un niveau avancé. Cela a donné lieu à un encombrement du marché, car toutes les ressources ont été investies au même endroit. En 1976, le Rapport Black sur l'enseignement du théâtre au Canada notait que ce qui manquait le plus, c'était la formation du metteur en scène. À la fin des années 80, les États généraux de la formation théâtrale au Québec ont fait la même constatation, car il ne s'était encore rien passé sur ce plan. C'est alors que des choses ont été amorcées, comme le petit atelier dont Marsolais est aujourd'hui responsable au Conservatoire. Plus récemment, des programmes ont été mis sur pied à l'École nationale et à l'UQÀM. En gros, cependant, on a trop investi de ressources au même niveau pour trop de gens, alors qu'on aurait dû le faire autrement. Mais il n'est pas facile de réajuster l'histoire. Aujourd'hui, il y a des cégeps qui font un travail formidable d'enseignement préparatoire du théâtre, et tout cela fait monter le niveau du jeu comme celui de la technique. Mais en matière de mise en scène, on en est encore au tout début.

Un programme sur mesure

Denise Guilbault note que la question de la formation du metteur en scène a été discutée dans les institutions depuis le début des années 80. En 1985, l'École nationale

a organisé un stage d'un an dans cette discipline, au cours duquel l'étudiant choisissait des activités d'apprentissage pouvant compléter son expérience professionnelle. Il fallait pour cela avoir déjà fait du théâtre et entrepris une démarche en mise en scène. Elle-même a suivi ce stage et y a appris énormément, surtout par l'observation. Enseignant depuis six ans, elle faisait de la mise en scène depuis trois ans et se trouvait en butte au « syndrome de l'imposteur », se demandant si elle possédait la formation suffisante pour cette activité. Elle avait besoin de vérifier sa manière de traiter les acteurs ou d'utiliser l'espace scénique. Par sa formation en littérature, elle était proche des textes, mais cela n'était évidemment pas suffisant. Au bout d'un an, le programme a disparu.

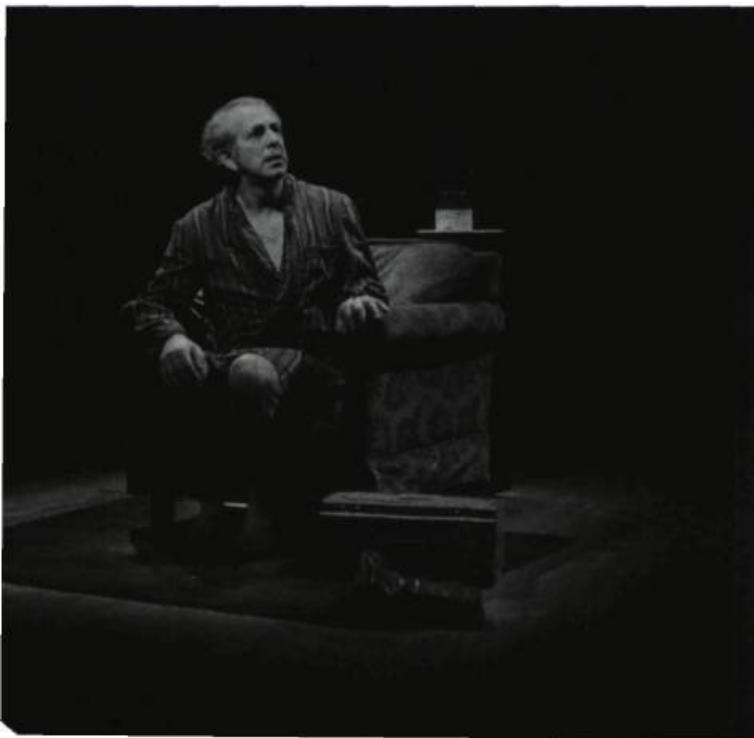
En 1993, de grosses sommes ont été investies dans un programme ambitieux qui comptait huit candidats, mais les ressources se sont épuisées au bout de deux ans. La structure aussi, peut-être parce que l'on avait mal jugé à quel point des metteurs en scène prennent de la place dans une école, surtout quand on veut leur offrir une expérience pratique de la chose, approche sans laquelle Denise Guilbault trouve inutile de parler de formation. C'est en effet vraiment sur le terrain qu'on apprend, car il y a beaucoup à faire avec les acteurs et les concepteurs, et il faut discuter pour convaincre que son aventure est bonne et belle et qu'elle va atteindre son apogée avec la collaboration des autres.

Malheureusement, poursuit-elle, ce programme a été mis en veilleuse, mais Simon Brault, le directeur général de l'École, a réussi à créer une chaire de mise en scène, c'est-à-dire un fonds substantiel dont les intérêts génèrent suffisamment de revenus pour soutenir un enseignement dans cette matière. Donc, oui, on peut former des metteurs en scène, mais c'est probablement la formation la plus délicate qui soit.

De tous les programmes offerts à l'École nationale, c'est celui pour lequel on agit avec le plus de circonspection, car l'étudiant tient les rênes d'un grand attelage. Les concepteurs s'occupent d'un domaine assez défini, tandis que le metteur en scène doit s'occuper de tout. À l'École, la politique consiste donc à partir de l'expérience pratique de l'étudiant et à bâtir ensuite un programme sur mesure, avec les nombreuses ressources de l'École, voire de l'extérieur de l'École si cela ne suffit pas. Ce qui reste fondamental, c'est de respecter autant que possible la démarche de l'étudiant.

Cela dit, Denise Guilbault estime qu'il n'y a pas de maître à l'École. À Lyon, où le programme de mise en scène est dirigé par Anatoli Vassiliev, on peut parler d'un maître : les cours sont obligatoires et l'enseignement est plus didactique. À l'École, on procède plutôt par essais et erreurs, discussions et

Ogre de Larry Tremblay, mis en scène par Geneviève Lacharité-Blais, diplômée du programme de mise en scène en 2003 (École nationale de théâtre, 2002). Sur la photo : René Gagnon. Photo : Sylvain Rafini.



réflexions, retours en arrière et bilans, rencontres avec des *coachs* ou des directeurs artistiques. Comme le théâtre est un art en constant mouvement, et que l'on souhaite qu'il en soit toujours ainsi, la formation doit s'ajuster en conséquence.

Pouvoir souverain ou territoire d'un artiste ?

Martine Beaulne, qui avait d'abord été invitée à cette Entrée libre en tant que metteuse en scène n'ayant pas suivi de formation à ce titre, avait réagi à la première formulation de notre communiqué. En particulier, elle avait rejeté les mots « souverain de la scène au pouvoir immense », termes qui ont donc été remplacés par l'expression « auteur scénique » (qu'elle a proposée) et « artiste au territoire immense ». Elle s'explique : souvent, la fonction du metteur en scène est définie par un rôle hiérarchique. Pour sa part, elle adopte une position différente. Dans l'art théâtral, c'est le metteur en scène qui regarde, dirige, propose une vision, une approche au travail collectif, sans nécessairement qu'il soit question de hiérarchie. Elle trouvait que parler de souverain suppose une conception très

européenne de la mise en scène, au détriment de l'aspect collégial que l'on pratique davantage ici, car il s'agit plutôt d'échanges avec les concepteurs. Cela dit, elle aime bien le mot « territoire », car chaque conception représente un espace et contribue à créer un univers qui devrait être cohérent.

Enfin, si Martine Beaulne n'a effectivement pas de formation comme metteuse en scène, elle en a une comme actrice au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Elle a aussi pratiqué la création collective avec le Parminou et d'autres compagnies, où elle a pu être non pas metteuse en scène – car « on était communistes ! » –, mais ce que l'on nommait un « œil extérieur » ou « troisième œil ». Elle a donc fait de la mise en scène, ainsi que du jeu et de l'administration.

La mise en scène l'a vraiment intéressée par le biais du jeu de l'acteur,

le jour où elle a commencé à se poser des questions sur ce qu'on appelle la présence en scène : Comment cela se qualifie-t-il, comment peut-on travailler cela ? Elle est allée suivre des stages au Japon et, toujours, cette question continuait de la préoccuper. C'est alors qu'elle s'est rendu compte que le rapport de l'acteur avec les autres éléments scéniques, avec le texte et son partenaire de jeu, répondait à une



Dans les années 70 au Parminou, aux beaux jours de la création collective, on ne parlait pas de metteur en scène, comme le rappelle Martine Beaulne, mais d'« œil extérieur » et de « troisième œil ». *Toujours plus gros* (Théâtre Parminou, 1976).





Le Shaga de Marguerite Duras, mis en scène par Denis Lavalou. Le spectacle a d'abord été créé en 1999 au Conservatoire d'art dramatique de Montréal, puis repris au Théâtre la Chapelle en 2002 par le Théâtre Complice, dirigé par Marie-Josée Gauthier et Denis Lavalou. Sur la photo: Marie-Josée Gauthier, Denis Lavalou et Estelle Claretton. Photo: Robert Etcheverry.

construction mathématique, à une composition, une organisation qui faisait en sorte que tout contribuait à amplifier sa présence et à le sublimer. Si l'acteur est dans un rapport juste avec le sens du texte, avec l'espace, la lumière et l'univers sonore, si tout cela est bien orchestré – mais pas nécessairement dans le même sens, car il s'agit de discours différents qui doivent interagir et être mis en mouvement même s'ils sont en opposition –, alors, il devrait se passer quelque chose! C'est ce qu'elle a étudié depuis quinze ans en faisant de la mise en scène et qu'elle a essayé de traduire dans son livre¹.

Elle est donc venue à la mise en scène de cette façon, et aussi parce que, depuis l'enfance, elle a fait beaucoup de peinture. Pour elle, la mise en scène est une composition sonore et visuelle, un tableau animé. C'est cette dimension qu'elle aimait traduire. Pour elle, mettre en scène consiste à lire, écouter, entendre, regarder, anticiper.

Des lieux d'expérimentation

Passons aux étudiants finissants en mise en scène. Comment considèrent-ils cette spécialité? Comme

un exercice de pouvoir plus ou moins autoritaire (Bernard Dort faisait référence au metteur en scène comme d'un « souverain *qui s'efface* » devant sa réalisation), ou comme celui d'un orchestrateur ou d'un « œil extérieur »?

Denis Lavalou trouve que le terme de « passeur » qu'emploie Martine Beaulne est très beau. Effectivement, le metteur en scène s'empare d'une œuvre, mais c'est pour la transmettre, pour faire en sorte qu'elle traverse les acteurs et aille jusqu'aux spectateurs. À la question: « Est-ce absolument nécessaire de passer par une école pour faire de la mise en scène? », il n'a pas de réponse, car il n'y a pas de réponse absolue en art. Toutes les avenues sont possibles, et il est important qu'elles le demeurent.

Denis Lavalou est de ceux qui pensent que les travaux de ses prédécesseurs, leurs réflexions, leurs œuvres, sont importants, pour le nourrir en tant qu'artiste et lui permettre sinon d'aller plus loin, du moins de trouver son territoire. Il a besoin de se repérer et d'aller chercher la connaissance que peuvent lui apporter les autres. Voilà pourquoi le travail qu'il a fait au Conservatoire – mais qu'il aurait aussi pu faire à l'École ou à l'UQAM – lui a apporté beaucoup de choses dans la connaissance de la mise en scène. Cet art au passé relativement récent, qui n'a qu'un peu plus d'un siècle, cumule tout de même une expérience qu'il est bon de connaître pour la situer par rapport à soi et à son présent. Il pense que le plus important est que les deux

1. Martine Beaulne, *le Passeur d'âmes. Genèse et métaphysique d'une écriture scénique*, Montréal, Leméac, coll. « L'Écritoire », 2004, 200 p.



écoles citées sont des lieux d'expérimentation. Il est utile de faire des erreurs et de se corriger sans que cela ait des conséquences fâcheuses du côté des comédiens comme du côté de la production, parce que cela coûte cher.

Il ne sait donc pas si la formation est nécessaire, mais il sait que cela l'a aidé. Par ailleurs, à son avis, l'artiste est en formation permanente, du début à la fin de sa carrière et probablement jusqu'à sa mort, car une carrière d'artiste dure souvent toute une vie. Il rêve d'une école où l'on pourrait se ressourcer en y retournant régulièrement, pour se replonger dans la matière, revoir le panorama, retrouver ses marques par rapport à ce qui se fait, car le paysage est vaste et il est normal qu'on ne le maîtrise pas. Cela ne veut pas dire qu'il faut sans arrêt se concentrer sur l'enseignement... Il rêve d'une école ouverte où l'on pourrait recharger ses piles. Pour lui, l'artiste est dans un triple mouvement d'accumulation des connaissances, de gestation et de rendu, de donner, de faire. Si donc il est allé au Conservatoire, c'est parce qu'il avait besoin d'accumuler ces connaissances après quinze ans de pratique de comédien, alors que la mise en scène s'est trouvée sur son chemin.

Formation impossible et coûteuse, mais essentielle

Christian Lapointe, pour sa part, avait eu une expérience comme metteur en scène avant de s'inscrire à l'École nationale. Après avoir été remercié de ses services, dit-il,

La Seconde venue, écrite et mise en scène par Christian Lapointe (École nationale de théâtre, 2005). Sur la photo : Marcelo Arroyo et Annie Berthiaume. Photo : Yan Turcotte.

au Conservatoire de Québec, il a fondé une compagnie. Il a monté deux pièces au Québec et une au Vietnam et, quand il a appris que le programme recommençait à l'École nationale, il s'y est inscrit. Peut-on former des artistes ? Assurément non, dit-il. Dans les écoles d'art visuel, il n'y a qu'un infime pourcentage des étudiants qui deviendront des artistes. Mais, pour sa part, il avait besoin de monter des spectacles sans que des évaluateurs du Conseil des Arts viennent voir son travail ou que des critiques viennent le démolir. Il a aussi pu demander à la direction de l'École d'avoir deux *coachs* à la fois pour les projets qu'il monte. Ainsi, il pouvait recevoir deux points de vue en même temps et voir en quoi ils s'opposaient, ce qui lui permettait de les contester puisqu'ils pouvaient s'annuler !

Lapointe trouve tout de même essentiel que l'on offre aux artistes émergents un terrain d'expérimentation. Citant Koltès, à la fin de *Dans la solitude des champs de coton*, il note qu'il n'y a pas de règles, il n'y a que des armes. Et l'école ne peut pas nous apprendre les armes. Les jeunes artistes devraient pouvoir affûter celles qu'ils ont déjà, ou les mettre au four et les refondre pour qu'elles soient plus solides. Or, pourquoi forme-t-on des interprètes ? Parce que certains sont interprètes comme les musiciens classiques le sont sur une scène : ils ont des outils. Il va jusqu'à se demander si le musicien classique est un artiste au sens « large » du mot...

Quant à lui, il avait suivi une démarche de théâtre cérémonial masqué, à mi-chemin entre l'Orient et l'Occident. Il dirigeait ses acteurs masqués par l'entremise de la musique interprétée sur la scène. À un moment, il a trouvé que les mots n'étaient pas aussi efficaces que la musique. Cela lui a donc réappris à parler. Il a aussi fait trois laboratoires au Centre national des Arts, dont le premier comme acteur, avec Denis Marleau. Il sait bien que dans les classes de maître, par l'observation, on apprend des choses que l'on n'apprendra pas ailleurs. Mais aussi, « faire, c'est connaître ». Pour faire, on a besoin d'outils pratiques et de théories menant à une pratique.

Quand il s'est retrouvé metteur en scène finaliste aux Masques, en 2004, il s'est senti imposteur, car il était encore étudiant à l'École. Cela dit, maintenant qu'il a terminé son parcours à l'École, il pense que l'on garde toute sa vie le syndrome de l'imposteur. Pourtant, il estime qu'avec les deux années qu'il a passées à étudier, sa pratique a été mise à l'épreuve. Pendant cette période d'ébullition, dans laquelle il a macéré, on a pris soin de lui, en lui donnant du temps et en lui épargnant la paperasse des demandes de subvention, mais sans lui donner de tape dans le dos. Il a dû apprendre à choisir et à engager des comédiens professionnels pour une production. Alors, non, on ne peut pas former de metteurs en scène, mais une telle formation est quand même essentielle. Quant au pouvoir du metteur en scène, il a celui qu'il veut bien se donner et que les gens veulent bien lui octroyer.

Sent-il un poids supplémentaire du fait qu'il est l'unique finissant en mise en scène de l'École nationale en 2005 (il y en a normalement deux tous les deux ans) ? Le caractère élitiste de cette formation, très coûteuse, est effectivement ce que Christian Lapointe apprécie le moins. Il est conscient que la sélection est capitale, de même que chaque session de cours.

Selon Gilles Marsolais, cette question de coût est d'ailleurs une des raisons essentielles pour laquelle on n'a pas pu instaurer plus tôt de programme de mise en scène. Selon lui, tous les fonds ont été mis au même endroit et, de plus, ce type de formation est arrivé au moment où les récessions ont commencé. Au moment de la fondation de l'UQÀM – il en a été témoin –, il y avait de l'argent ! S'il y en avait autant actuellement, ce ne sont ni les idées ni les ressources humaines qui manqueraient.

Martine Beaulne précise que l'étudiant metteur en scène est entouré de toute une équipe. Au niveau de la maîtrise à l'UQÀM, certains processus de création mènent à la mise en scène : la partie théorique est ce qui coûte le moins cher. Mais il y a aussi une partie d'observation de son travail avec les acteurs et les concepteurs, où l'on s'intéresse à la facilité de communication de l'étudiant, à la cohérence de l'écriture qui est transposée sur scène. Tout cela demande un local et des acteurs. Il y a aussi une partie de la formation où le professeur ou les mentors font office de guides ou d'accompagnateurs pour relancer le metteur en scène et le pousser à avoir des références sur sa propre écriture ou ses symboles. Tous ces gens pour une seule personne, c'est beaucoup. Mais la mise en scène ne s'apprend pas sur papier.

Denise Guilbault est d'avis que chaque metteur en scène a sa personnalité. Comme ils possèdent tous des pratiques extrêmement différentes les uns des autres, ils ont besoin de plusieurs *coachs* qui puissent les suivre et les faire réfléchir au fur et à mesure qu'ils avancent. Ils travaillent avec des acteurs et des concepteurs professionnels invités, qui ont parfois une grande expérience du théâtre. La plus grande difficulté consiste alors pour le metteur en scène à articuler suffisamment ses idées pour faire comprendre exactement ce qu'il veut, évaluer ses propositions et voir s'il a des affinités avec tel ou tel artiste. La mise en scène est donc, de loin, de tous les métiers de la scène, celui qui demande le plus un enseignement individualisé. C'est différent pour enseigner les techniques de respiration, par exemple, car nous avons tous un « instrument » semblable, avec un diaphragme et des côtes flottantes.

Mise en scène éclatée, chef d'orchestre absent

Plusieurs metteurs en scène que nous avons invités à collaborer au présent dossier de *Jeu* ont répondu que le terme de mise en scène était devenu désuet. On constate par ailleurs que de nombreux spectacles récents ont été montés par des cometteurs en scène : *la Tempête* au

Yes, peut-être de Marguerite Duras, mise en scène par Denis Lavalou au Théâtre la Chapelle (Théâtre Complice, 2002). Elle était donnée conjointement avec *le Shaga*, créé d'abord au Conservatoire. Sur la photo : Denis Lavalou, Marie-Josée Gauthier et Estelle Claretton.
Photo : Robert Etcheverry.

La Tempête, mise en scène par Denise Guilbault, Michel Lemieux et Victor Pilon (4D Art/TNM, 2005). Sur la photo : Denis Bernard et Pierre Curzi. Photo : Victor Pilon.





TNM est signée par Denise Guilbault, Michel Lemieux et Victor Pilon, et Martine Beaulne a mis en scène *la Cité des loups* pour le Théâtre de l'Œil avec le marionnettiste André Laliberté. Avec l'intérêt croissant pour le multimédia, la tendance se poursuit. Est-ce que l'on forme donc des metteurs en scène en fonction de la situation présente ou les forme-t-on afin qu'ils puissent contester eux-mêmes la mise en scène telle qu'elle existe aujourd'hui? Martine Beaulne estime que l'on forme des étudiants pour le marché, mais aussi en fonction de l'artiste qui est là. Si cette personne veut

s'exprimer avec des médias différents, il faut respecter cela, de même que si elle exprime sa vision du monde de manière plus traditionnelle. Denise Guilbault est heureuse d'avoir pu profiter de l'expertise de Lemieux et Pilon dans un domaine spécialisé (la technologie du corps projeté sans support apparent), et Martine Beaulne se réjouit d'être sortie de la solitude du metteur en scène et d'avoir pu partager sa responsabilité pour un spectacle.

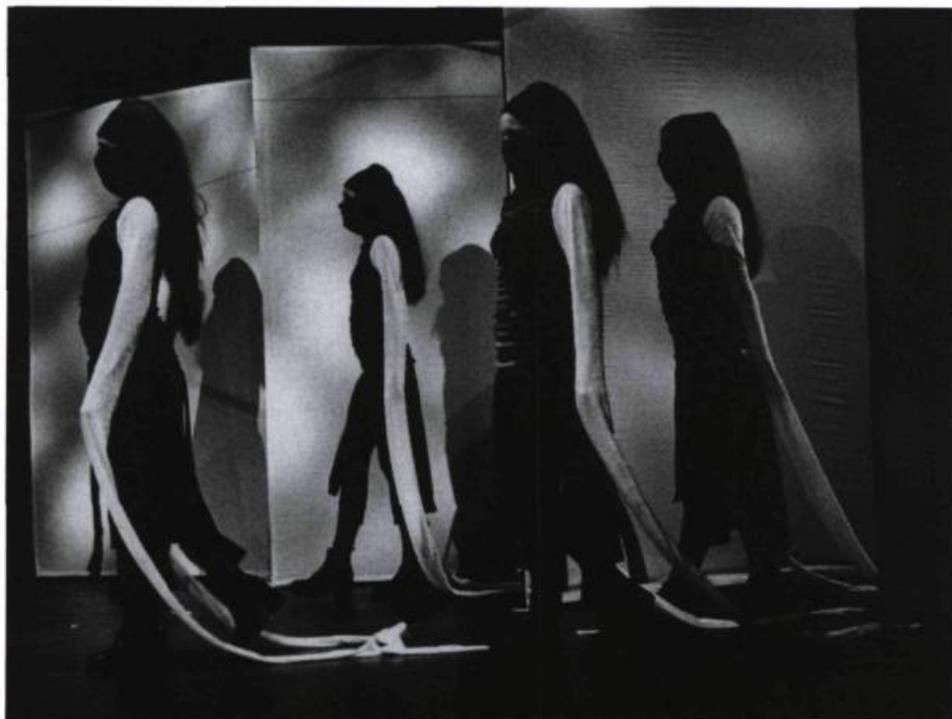
Denis Lavalou est d'avis que l'on aura toujours besoin de quelqu'un qui rassemble les idées, ou au contraire qui les fait éclater quand elles sont trop rassemblées. Christian Lapointe rappelle que les acteurs flamands de *Du serment de l'écrivain du roi et de Diderot*, venus à Montréal et à Québec en mai 2004, travaillent sans metteur en scène, mais, en fin de compte, il s'agit de trois metteurs en scène! Beaucoup de comédiens deviennent metteurs en scène, mais il leur faut au moins vingt ans de pratique pour comprendre toute la machine. Ils savent surtout diriger les acteurs, ce qui n'est qu'une partie du travail.

Gilles Marsolais note avec ironie que, dans une mise en scène collective, il y a toujours quelqu'un qui est « moins collectif » que les autres. C'était le cas à l'époque de la création collective: il y avait toujours un participant, comme Jean-Claude Germain, qui donnait une direction au spectacle. À son avis, la plus belle définition du metteur en scène est celle d'un « chef d'orchestre absent ». Car une fois en représentation, les acteurs font bien ce qu'ils veulent. D'où l'importance du pouvoir de persuasion de celui qui les a dirigés avant.

N'y a-t-il pas, cependant, des metteurs en scène qui retournent soir après soir donner des petites notes aux comédiens? Christian Lapointe souligne qu'avec une musique en direct, le metteur en scène continue à avoir du pouvoir pendant la représentation, au moins sur son rythme.

Ressources et liberté de création

Dans la salle, Michelle Léger, comédienne, trouve fondamental de disposer d'un lieu où l'on peut se ressourcer. Que ce soit comme acteur ou metteur en scène, on se sent



Électre de Marguerite Duras,
mise en scène par Denise
Guilbault avec les étudiants
du Collège Brébeuf en 1998.

toujours imposteur parce qu'on a toujours de nouvelles expériences à faire et l'on n'est jamais sûr de les maîtriser vraiment. D'où l'importance d'un lieu d'expérimentation, quel que soit notre âge. Un lieu ouvert à la re-création. Gilles Marsolais rappelle que tout le monde est d'accord pour la formation continue, mais personne dans les pouvoirs publics n'est prêt à y mettre les ressources nécessaires pour la financer. Denis Lavalou est d'avis que c'est le projet initial de l'université, quand elle est apparue au Moyen Âge : permettre d'acquérir un savoir universel.

L'École nationale et le Conservatoire s'adressent-ils aux étudiants de même niveau ? Gilles Marsolais note que les deux n'acceptent pas de débutants, contrairement au cas de la formation de l'acteur. L'École nationale offre maintenant ce que le Conservatoire aurait voulu faire, soit un vrai programme, mais ce dernier n'en a jamais eu les ressources. Un atelier au Conservatoire représente environ les deux tiers d'une année complète de cours, étalés sur trois sessions, soit une année et demie. Cela dit, les étudiants en mise en scène doivent continuer à gagner leur vie pendant leur atelier.

Martine Beaulne précise que l'étudiant qui possède des acquis, autant par son expérience d'acteur que parce qu'il a fait de la régie ou connaît la technique des métiers de la scène, n'a pas à partir de zéro. Par exemple, si l'on ne connaît pas l'histoire de l'éclairage, il faut au moins une connaissance sensible des effets des projecteurs sur une scène. Denise Guilbault affirme que travailler avec un étudiant ayant déjà une démarche en cours permet au professeur ou au directeur artistique invité de s'assurer qu'ils ne lui imposeront pas leurs propres visions artistiques, car les jeunes sont parfois très influençables. Il faut partir de l'idée du théâtre que s'est déjà faite l'étudiant

et éviter de créer des modèles ou des duplicata de soi-même. Elle note que depuis environ vingt-cinq ans qu'elle signe des mises en scène, son plus grand terrain de jeu aura été le Collège Brébeuf, où elle était professeure et responsable de l'atelier de théâtre. Elle avait là une infrastructure formidable, des concepteurs et ainsi de suite. C'est là qu'elle a fait ses meilleurs spectacles, osant monter des auteurs difficiles comme Peter Handke, Yukio Mishima ou Samuel Beckett sans être soumise aux problèmes de droits d'auteur ou de la vente des billets. Elle y a fait des choses audacieuses qu'elle ne se serait pas permises dans un théâtre, avec une liberté de création exceptionnelle. En arrivant chez les professionnels, il fallait éviter que la pièce soit trop longue, par exemple, par souci de rentabilité.

Gilles Marsolais a vécu la même expérience au Collège Sainte-Marie, où il avait à la fois une liberté absolue et une infrastructure énorme à cause du grand nombre d'étudiants. Il n'a jamais retrouvé de telles conditions, même pas dans une école professionnelle, où existent aussi des balises.

Martine Beaulne s'est toujours sentie libre, même en étant dans le milieu professionnel, car le metteur en scène doit remettre en question les modes de production. En passant du Parminou à la Veillée, où elle a monté des pièces de Mishima, puis au Théâtre français du Centre national des Arts sous la direction de Robert Lepage, jamais elle ne s'est sentie limitée dans sa pratique. Il y a des moments où c'est elle-même qui s'est censurée pour jouer le jeu des institutions professionnelles, mais d'autres où elle était plus convaincante et audacieuse, et où tout le monde l'a suivie malgré les risques. Le milieu professionnel n'est donc pas toujours un cadre

Pour adultes seulement
de George F. Walker, mis en
scène par Denise Guilbault
(Théâtre de Quat'Sous,
1999). Sur la photo : Gilles
Renaud et Marcel Lebœuf.
Photo : Yanick Macdonald.



contraignant ; le metteur en scène doit aussi défendre ses conditions et sa démarche. Ainsi, elle a monté *Top Girls* de Caryl Churchill à l'Espace GO avec dix comédiennes au lieu de sept, comme cela avait été le cas à la création de la pièce en Angleterre où une des actrices principales jouait trois rôles. Une distribution de dix correspondait à sa lecture de la pièce, et l'Espace GO a fini par l'accepter. Un metteur en scène a aussi le loisir de refuser une offre qui ne répondrait pas à ses préoccupations artistiques.

Se révéler metteur en scène

Il reste que de jeunes metteurs en scène sont tentés de créer leur propre compagnie : c'est le cas pour Christian Lapointe (le Théâtre Pêril) et Denis Lavalou (le Théâtre Complice). Ce dernier, peu après son arrivée au Québec, a partagé avec Marie-Josée Gauthier la direction du Théâtre Complice, qu'elle avait fondé quelques mois auparavant. Mais c'est une solution difficile à assumer. Il s'agit à la fois d'un espace de liberté et d'une très lourde contrainte pour un artiste.

Se recréer une nouvelle famille, dit Denise Guilbault, c'est pourtant une expérience très riche. C'est ce qui lui aura manqué : l'effronterie de la jeune troupe. De plus, contrairement à Martine Beaulne, elle n'avait pas suivi de formation dans une école professionnelle. C'est à Brébeuf que se sont déployées ses ailes. Pierre Bernard est venu la voir et l'a invitée au Quat'Sous. Graduellement, elle a trouvé sa place dans ce métier, au sein duquel elle était plutôt réservée. Aujourd'hui, elle sait qu'un metteur en scène a besoin de beaucoup d'assurance et de confiance en soi.

Comment Martine Beaulne a-t-elle fini par se percevoir comme metteuse en scène ? Elle répond que c'est la création collective qui l'y a menée. Au Parminou, c'est elle qui se trouvait le plus souvent en avant, à diriger les comédiens, peut-être parce qu'elle avait plus de facilité à structurer sa pensée. En tout cas, on lui faisait confiance. Elle a finalement pris cette position par hasard, sans s'en apercevoir vraiment. Quand elle est revenue du Japon, elle voulait transmettre sa passion pour la culture japonaise. Voilà comment elle a réalisé sa première mise en scène professionnelle : *l'Arbre des tropiques*. Et elle y a pris goût, en constatant que c'est dans ce travail qu'elle était la plus entière. Elle ajoute que, lorsqu'elle était dirigée comme comédienne, elle était toujours intéressée à voir comment procédaient les metteurs en scène, à connaître l'envers du décor, le fonctionnement des éclairages... Elle a donc beaucoup observé, lu, voyagé. Ce qu'elle



aime le plus, c'est la projection de son univers intérieur et le rapport entre celui-ci et l'univers extérieur. Elle aime voir ce que l'œuvre et les acteurs lui font ressentir et, ensuite, trouver une façon de projeter cela à l'extérieur et de l'organiser. Quand elle était petite et qu'elle voyait son père, réalisateur, jouer avec des personnages dans une maquette, ce qui l'intéressait, c'était de comprendre comment *lui* voyait cela. Elle était fascinée par ce qui se passait entre lui et la maquette, au moment où il donnait corps à sa passion. Elle se demandait ce qu'il pouvait bien y avoir dans la tête de son père à ce moment-là. Ce vide l'intéressait et la poussait toujours à se demander ce qui allait arriver. Son plaisir aujourd'hui est d'organiser cette sensibilité, cette résonance d'un texte, et de voir comment il va se projeter, parfois en partie à son insu, car on découvre certains de ses signes après.

Gilles Marsolais revient sur la question de l'utilité de la formation. Il faut que cette possibilité existe, mais que ce ne soit pas la voie unique. L'école est beaucoup plus importante pour les acteurs, parce qu'il y a une technique de base que tout le monde doit apprendre. Il faut que cette formation repose sur l'expérimentation et non sur un enseignement dogmatique. Il n'y a pas de méthode pour faire une mise en scène. On essaie de trouver la façon dont les personnes vont avoir envie de travailler et de les accompagner dans leurs expériences.

Dans la salle, Anne-Marie Grondin, étudiante de maîtrise à l'UQÀM avec un mémoire de création, s'interroge sur la formation dans un autre domaine. Comme Martine Beaulne a fait de la peinture, elle a d'abord terminé un bac en danse contemporaine, chorégraphie et interprétation. Quand elle est arrivée en théâtre, il lui a semblé que cette expérience lui avait donné de l'assurance. Est-il essentiel d'avoir exploré d'autres arts? Martine Beaulne dit personnellement s'être aperçue de cela plus tard, en s'interrogeant sur toutes ses expériences passées.

Une autre personne intervient dans la salle: Marilda Carvalho. Née au Brésil, où elle faisait de la mise en scène, elle est arrivée au Québec il y a quatre ans. Elle trouve qu'il manque ici de lieux intermédiaires entre la sortie de l'université et le monde professionnel. Dans son pays, huit ou neuf metteurs en scène sont formés dans les écoles chaque année et, malgré la faiblesse des subventions, peuvent débiter dans de petites maisons de la culture. Martine Beaulne trouve que c'est une question importante. Même formé, un metteur en scène a besoin de temps pour se donner une crédibilité et pouvoir pratiquer son métier. Il y a un vide entre la formation et le métier.

Jurys et projets

Par quoi combler ce vide? Par la multiplication des petites salles? Un plus grand nombre de subventions de projets? Martine Beaulne regrette que les jurys aujourd'hui se préoccupent moins de l'audace que de la faisabilité d'un projet, de sa rentabilité, du nombre de spectateurs rejoints. Tout ce qui pourrait amener un nouveau regard sur la pratique théâtrale n'est pas aussi encouragé que par le passé. Christian Lapointe, qui dit avoir mis six mois à préparer sa première demande de bourse de projet, affirme que l'administration doit être impeccable, comme l'organisation artistique et le projet de diffusion.

L'Arbre des tropiques de Mishima, mis en scène par Martine Beaulne (Groupe de la Veillée/Productions Virgo, 1990). Sur la photo: Éric Bernier et Isabelle Cyr. Photo: Guy Borremans.

Denis Lavalou s'inscrit en faux. Il a participé à un jury au Conseil des arts et des lettres du Québec – ce en quoi il se sentait un peu imposteur, d'ailleurs, mais il ne présentait pas de demande cette année-là – et, au contraire, il a été très étonné par l'importance que l'on donnait au projet artistique en soi. Cela peut avoir le désavantage que des praticiens de longue date peuvent ne pas être subventionnés à cause du manque d'argent, parce qu'il y a eu des projets de jeunes metteurs en scène qui étaient beaucoup plus intéressants, particuliers, singuliers, novateurs. Il est normal que, derrière cela, on doive s'assurer qu'il y a une structure qui tient, mais il doit avouer que 80 % de l'appréciation allait à la valeur artistique du projet.

Martine Beaulne a tout de même sursauté récemment en voyant des « plans d'affaires » de jeunes compagnies théâtrales, où les chiffres prenaient plus de place que le projet artistique. Gilles Marsolais, qui a aussi fait partie de jurys, se rappelle que la dimension artistique était très valorisée. Sauf qu'il n'y a qu'une tarte et deux cents personnes qui en voudraient chacune une part. Les membres de jurys sont dévastés par une telle constatation. Une quantité de projets stimulants n'auront jamais un sou parce qu'il y a un sous-financement des arts au Québec et au Canada, si l'on se compare à la France ou à la Suède.

Dans la salle, Tomas Sierra, étudiant en maîtrise à l'UQÀM, se demande si deux ans sont suffisants pour donner une bonne base à un metteur en scène. À Prague, le cours de mise en scène dure cinq ans, à Madrid quatre ans, en Russie sept ans. Gilles Marsolais précise qu'à Juilliard, le programme dure trois ans. Mais toutes les formules sont bonnes, si la formation est bonne. Sinon, elle pourrait durer douze ans et ce ne serait pas mieux. Denise Guilbault trouverait dangereux que quelqu'un s'incruste dans une école, parce que c'est très rassurant. C'est un cocon. L'avantage d'une période de deux ans, c'est que l'école peut envoyer des invitations aux directeurs artistiques pour qu'ils soient témoins des réalisations de ceux qui seront bientôt sur le marché. Peu d'entre eux viennent, cependant : elle les trouve plutôt paresseux ! Ils ont aussi peur de prendre des risques.

Dans la salle, Yvon Perrier dit avoir monté en 1999, sans subvention, *la Jeune Fille et la Lune* de Claude Gauvreau. Il se demande en quoi ce que l'on va chercher à l'école est différent de ce que l'on irait chercher dans la pratique, avec les mêmes moyens et la possibilité d'expérimenter. Denis Lavalou répond que l'enjeu n'est pas le même. Le risque est semblable, mais les conséquences sont beaucoup moins graves à l'école. Dans le milieu professionnel, le moindre dollar compte. On peut donc se permettre d'aller plus loin dans sa quête à l'école, sans se dire que cela aura des conséquences définitives sur son éventuelle carrière. On peut aussi se permettre des risques dans la pratique, mais l'esprit est soulagé de quelque chose à l'école.

Gilles Marsolais précise que la principale différence tient au fait qu'il y a dans la formation un œil extérieur que l'on ne peut jamais avoir dans le métier : un interlocuteur qui suit tout le processus et qui dialogue avec le metteur en scène. On ne verra jamais cela dans un théâtre, car une direction artistique ne peut pas suivre toutes les étapes d'une création. Denise Guilbault ajoute qu'il s'agit là d'une critique constructive, qui vise à améliorer, à jeter des lumières. On pourrait éventuellement

Le Seuil du palais du roi
de W. B. Yeats, mis en scène
par Christian Lapointe
(Théâtre Péril, 2003). Sur
la photo : Serge Bonin
et Véronique Côté.
Photo : Yan Turcotte.



trouver cela dans les journaux, mais ce n'est pas la mode ! Dans d'autres pays, si, mais pas ici.

Martine Beaulne note que l'école peut aussi être l'occasion de se confronter à des répertoires, des œuvres ou une expression autres, que l'on n'aurait pas osé ou pas eu le temps d'aborder dans le milieu professionnel. Denis Lavalou est d'accord : l'école est aussi un lieu de réflexion par rapport à sa pratique et à celle des autres.

Dans la salle, Yvon Bilodeau dit avoir eu un parcours d'acteur pendant quinze ans, puis de metteur en scène depuis sept à huit ans. Il monte de petits spectacles dans le privé. Quand Martine Beaulne l'a invité à l'automne 2004 à monter une pièce à l'UQAM avec des étudiants, il s'est interrogé pour la première fois sur des questions autres que de recettes de cuisine. Ce fut un bonheur pour lui que de monter Tchekhov en se posant des questions sur son parcours depuis dix et même plus de vingt ans. Il se considère comme l'étudiant numéro un ! C'est d'ailleurs dans le local où avait lieu

cette Entrée libre que Jean-Pierre Ronfard lui a donné la piqure de la mise en scène. Il est donc essentiel d'avoir un lieu pour se reposer des questions².

Ronfard, comme Alexandre Hausvater, Jacques Lassalle (venu aussi enseigner au Québec) et plusieurs autres, a souvent expérimenté ses nouvelles mises en scène avec ses étudiants avant de les porter sur la scène professionnelle. À propos du contenu de la formation qui doit être offert aux étudiants, Gilles Marsolais estime que le jeu est fondamental. Si le futur metteur en scène n'est pas comédien, il faut absolument lui donner les rudiments de ce métier avant tout, et qu'il puisse le pratiquer, même sans aucun talent, pour le comprendre de l'intérieur. Un tiers du programme devrait y être consacré, car c'est encore l'acteur qui est le centre du théâtre à son avis, non pas le metteur en scène.

Annie-Claude Gaudry, dans la salle, est bien d'accord pour que le metteur en scène ait une expérience du jeu de l'acteur, mais les programmes de jeu sont très contingents. Comment faire ? Faudrait-il ouvrir des espaces avec des guides pour ceux qui sortent des écoles ou qui ne réussissent pas à y entrer ? Enfin Michelle Léger revient au micro pour dire que, pour aller vers la mise en scène, il faut surtout être un amoureux des arts quels qu'ils soient. Qu'il s'agisse d'arts plastiques, d'éclairages, de décors ou de danse, il faut aimer cela passionnément, aimer le jeu des acteurs, essayer de se trouver un terrain où l'on peut expérimenter. Il faut un lieu où l'on peut prendre part à des ateliers ouverts. On a un urgent besoin, comme l'a répété Gilles Marsolais, de créer des « plages » de possibilités. Et pour cela, il faut de l'argent !



Ainsi s'est achevée cette discussion sur la formation des metteurs en scène, par une dernière observation qui, sans doute, fera consensus chez les professeurs autant que parmi les étudiants. La balle est maintenant dans le camp des pouvoirs publics... **J**

Blazing Bee to Win de Jean Marc Dalpé, mis en scène par Jean-François Poirier à l'Atelier de mise en scène, dirigé par Gilles Marsolais (Conservatoire d'art dramatique de Montréal, 2004). Sur la photo : Vincent Bilodeau, Geneviève Cocke et Jacques Allard. Photo : Robert Etcheverry.

2. Rappelons à ce sujet que Jean-Pierre Ronfard avait signé, dans le dossier sur la mise en scène de *Jeu* 25, 1982.4, un article intitulé « Le démon et le cuisinier ». Le travail du metteur en scène consistait selon lui à exécuter des recettes, mais sans pour autant faire taire le diable en soi.