

## **Autour des écoles de théâtre**

Michèle Barrette

---

Number 24 (3), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29473ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Barrette, M. (1982). Autour des écoles de théâtre. *Jeu*, (24), 86–93.

en général; la formation des artistes à la pratique future de l'art (continuum); la vie professionnelle de l'artiste au mouvement social général et à sa composante universitaire.

Il faut désenclaver l'art, sans le dénaturer, le trahir ou le vendre. Pour cela, il faut que les artistes acceptent de faire enfin de la politique et prennent en main leur destin en tant que groupe responsable de la recherche des références — ou du référentiel transitoire — que les sociétés ont besoin de trouver. Alors peut-être les artistes auront-ils réussi cette gageure: un enclavement dans la cité positive, sans reniement ni abaissement.

**dominique lero**

## autour des écoles de théâtre \*

Le neuvième tome des *Voies de la création théâtrale* nous propose une réflexion sur la formation du comédien. On examine d'abord celle-ci au coeur de groupes ou troupes (Barba, Grotowski, Lecoq) pour ensuite se pencher sur celle donnée en France (Conservatoire, École de Strasbourg, C.U.I.F.E.R.D.<sup>1</sup>) et finalement apporter quelques exemples de l'enseignement du théâtre dispensé à l'étranger. Majoritairement, les textes concernent les écoles de théâtre et surtout les institutions officielles (par opposition aux écoles privées).

Formation ou initiation? Le théâtre s'enseigne-t-il? Doit-on privilégier une relation maître/disciple? Autant de questions soulevées par les différents types de formation étudiés et rapportés par Anne-Marie Gourdon dans un avant-propos très pertinent où, entre autres, elle justifie le regroupement des trois premières études:

« Que ce soit au théâtre Laboratoire de Wrocław, à l'Odin Teatret ou à l'école Lecoq, le groupe est animé d'un idéal et d'une morale. La pratique théâtrale est interrogation et recherche sur le sens de l'existence humaine. » (p. 8)

et dans lequel elle explique au lecteur le manque d'unité qu'il pourra possiblement ressentir à la lecture des nombreux articles:

« Bien que la même grille ait été soumise aux différents auteurs de l'ouvrage pour servir de trame, de fil conducteur à leur étude et permettre ainsi des éléments de comparaison entre les écoles, nous avons constaté une certaine disparité qui, à notre sens, est révélatrice des diverses idéologies des pays concernés. » (p. 8)

Fort sage précaution, car il y a entre les différents textes des inégalités qualitatives et quantitatives notables.

« Devenir comédien » de Catherine Mounier ouvre la première partie « Formation

\* *Les Voies de la création théâtrale IX — la formation du comédien*, études réunies et présentées par Anne-Marie Gourdon, Paris, Éditions du C.N.R.S., 1981, 387 p., ill.

ou initiation ». L'auteure pose des questions fondamentales sur la spécificité du métier d'acteur et sur le rôle de celui-ci dans la société. Elle démontre qu'il n'y a pas de styles ni de techniques innocents, que l'enseignement « neutre est une illusion » (p. 30). Son étude, bien documentée, qui analyse brièvement la plupart des types de formation, aurait pu facilement être traitée comme une introduction à tout le volume. Les trois textes qui suivent font preuve d'esprit de synthèse, présentent une vision théorique articulée de la formation du comédien et étayent leurs propos de

# les voies de la création théâtrale



la formation du comédien

nombreux exemples pertinents. Ils comptent parmi les essais intéressants du livre en ce sens qu'ils évitent deux pièges dans lesquels d'autres études tombent malheureusement parfois, soit la pure description détaillée et fastidieuse d'exercices ou la théorie pure. Celui qui a retenu davantage mon attention est celui de Barba. Vivant, peut-être parce que rédigé par le « formateur » lui-même, il illustre avec force ce qu'on entend à l'Odin Teatret par un théâtre « anatomique » qui demande de transformer l'énergie en communication et dénonce le mythe de la spontanéité. La pensée de Lecoq, bien expliquée par Catherine Skansberg, montre sa parenté avec Bachelard. Fondée sur la relation corps/espace, elle veut permettre au « corps poétique » de retrouver les grands archétypes de la « nature humaine » et de toucher ainsi une sensibilité collective (« sentir le monde à plusieurs. Regarder la lune ensemble. » p. 83). Plusieurs éléments de l'étude sur Grotowski étaient déjà présents dans l'excellente analyse du *Prince Constant* publiée dans le tome I de la série. C'est pourquoi ce texte, d'une grande qualité toutefois, m'a laissée sur ma faim. On nous y parle de l'acteur-saint engagé dans un processus d'auto-révélation; mais, du Grotowski d'après 1970, on apprend peu de choses, sinon qu'il s'est rapproché du tantrisme et qu'il estime désormais que la technique peut être une embûche au dépouillement authentique; il faudrait donc s'en « désarmer ». La formation rigoureuse des comédiens de Wroclaw a impressionné et influencé tant de gens de théâtre que j'aurais aimé en savoir davantage. Après la lecture de cette première partie, déjà un phénomène retient l'attention (il s'avérera d'ailleurs grandement confirmé par les études suivantes): les exigences imposées aux comédiens sont généralement énormes; on attend d'eux une disponibilité physique, intellectuelle, émotionnelle totale. On a l'impression que l'apprenti comédien doit s'occu-



Le travail de l'acteur au Théâtre Laboratoire de Grotowski à Opole.



Travail avec masques.  
École nationale de théâtre de Montréal.

per à plein temps de sa formation. Bien qu'à l'intérieur de cadres plus réglementés, la plupart des écoles reproduiront également cette mentalité par la somme de travail et les horaires auxquels elles soumettent les étudiants.

La deuxième partie: « la Formation du comédien en France », privilégie nettement l'étude de l'enseignement donné par le Conservatoire (sept textes lui sont consacrés). Ce choix se justifie sans doute par le fait que cette institution demeure la plus prestigieuse en France, mais aussi par l'intérêt des contradictions vécues à l'intérieur de ces vénérables murs; depuis la réforme de 1975, deux formations cohabitent: la nouvelle et la traditionnelle, les deux, depuis 1977-1978, s'excluant l'une l'autre. La formation traditionnelle prône encore l'approche classique du comédien « parfait instrument », dispense un enseignement adapté d'abord au style Comédie-Française et impose toujours à ses étudiants le fameux concours de sortie. La formation nouvelle tente d'offrir des cours plus intégrés à la réalité théâtrale contemporaine. J'aurais préféré une étude de fond plus substantielle qui aurait examiné la pratique des différents pédagogues à ces courts textes consacrés chacun à un professeur différent. Toutefois, cette division en « petites analyses » ne m'apparaît pas le fruit du hasard; elle reflète à mon sens assez bien la philosophie du Conservatoire (formation nouvelle) telle que présentée dans le texte d'introduction de Nicole Vigouroux-Frey et qui se définirait par un certain éclectisme. Il semble manquer de concertation réelle entre les enseignants, d'options claires face au rôle du comédien; les positions demeurent plutôt individuelles; toutefois la tolérance et le désir d'ouverture sont de rigueur. Tous voudraient que les étudiants aient accès à tous les styles de jeu. Des stages (commedia dell' arte, théâtre japonais, etc.) sont offerts à cet effet. La lecture des comptes rendus des cours de cinq des professeurs ne manque cependant pas d'intérêt. Entre autres, pour le plan de travail de l'année, très précis, de Pierre Debauche qui vise à faire de l'étudiant un acteur « modifiable », qui peut « faire rêver » mais ne pas faire « rêver flou », et pour les exercices d'Antoine Vitez qui stimulent l'imaginaire, encouragent une esthétique de la permutation (pas de figement dans l'emploi) et recherchent un effet « d'étrangement ». Le Conservatoire semble donc pouvoir être de plus en plus un lieu d'exploration. Toutefois, un sondage mené auprès des étudiants nous ramène les pieds sur terre et nous montre que les élèves sont encore bien conformistes face à ce qu'ils attendent de leur formation. Issus pour la plupart de milieux privilégiés, ils continuent à faire preuve d'un certain idéalisme, de croire au culte de la personnalité, à celui de l'acteur-instrument parfait et de penser souvent que « le théâtre ne s'apprend pas ».

C'est résolument sous le signe de la modernité et dans l'optique de la décentralisation qu'a été pensée l'École nationale supérieure d'art dramatique de Strasbourg. Nationalisée en 1972, et faisant partie du T.N.S. (Théâtre national de Strasbourg), elle regroupe trois sections (jeu, régie, décor). Les étudiants participent chaque trimestre à une réalisation théâtrale. On tente de leur insuffler une « conscience dramaturgique », de les impliquer à tous les niveaux de la conception d'un spectacle. Les participants s'adressent d'abord à un public restreint (première année), puis très rapidement à des assistances de non-spécialistes. Les matins sont réservés aux cours de savoir-faire (expression corporelle, techniques de la voix, improvisation, etc.) et les soirées aux activités communes aux trois sections (dramaturgie, musique, etc.). Il s'agit de formation et d'exploration (les metteurs en scène étant différents chaque trimestre). Il semble toutefois que cet horaire, très serré, pose certains problèmes. Les cours de l'après-midi, donnés par des metteurs en scène

souvent prestigieux, sont fréquemment préférés aux cours de savoir-faire du matin, donnés par des professeurs permanents. Faudrait-il imposer des sanctions pour faire comprendre à l'élève la nécessité d'un travail régulier et d'un entraînement physique intensif? Ce n'est qu'un des nombreux tiraillements auxquels est soumise cette école qui, par ailleurs, semblait avoir trouvé théoriquement une formule quasi idéale (formation, exploration, implication dans le milieu). Jeanne-Marie Bourdet souligne également d'autres difficultés surgissant des lourdeurs administratives et de la sujétion financière de l'école au T.N.S.

Le C.U.I.F.E.R.D.<sup>1</sup> se définit d'abord comme une école ouverte à des étudiants de culture et de formation diverses voulant faire la synthèse « entre les études littéraires et le théâtre vivant ». Le titre de l'article de Georges Banu: « Le C.U.I.F.E.R.D.: une école de théâtre et l'esprit de mai 1968 », indique bien dans quelle pensée s'inscrivent les objectifs de cet organisme. À l'instar du Festival de Nancy, dont il est issu, le C.U.I.F.E.R.D. encourage la diversité des formes et entretient des rapports constants avec le public. Véritable école internationale, la souplesse de ses structures, qui permet une multiplicité d'activités (stages, séminaires, etc.), en fait un lieu d'échange vivant sur le théâtre d'aujourd'hui. Des gens comme Grotowski et Boal y ont donné des stages bien avant que leur renommée atteigne la France. Toutefois, le C.U.I.F.E.R.D. m'apparaît plus un centre de réflexion, à la fine pointe d'un théâtre sans cesse changeant, qu'une véritable école de formation s'adressant à des néophytes.

De la troisième partie du volume: « Quelques exemples à l'étranger », trois articles me paraissent particulièrement intéressants: ceux sur le Québec, les États-Unis et la Pologne. Le court texte sur la formation du comédien au Portugal nous transmet quelques brèves notions d'histoire pour nous dire finalement que l'enseignement du jeu traverse présentement une période de grande réforme. L'étude sur les écoles de Grande-Bretagne parle également de perspectives de changement et nous décrit les structures en place avec force détails. L'article du Belge Alfons Van Impe nous souligne l'importance du théâtre flamand, nous renseigne sur des innovations intéressantes (formation de comédiens-animateurs), mais s'avère toutefois plus descriptif qu'analytique. La Suède, quant à elle, recherche un enseignement nouveau, l'actuel étant perçu comme trop rigide, coupé des publics, freiné par l'encadrement universitaire. Le texte du Dr Gerhard Ebert, sur l'école de Berlin-Est, n'offre aucun recul critique et semble une longue louange à la gloire du socialisme. On comprend aisément après sa lecture que l'éditeur ait senti le besoin de prendre des distances par rapport à celui-ci en spécifiant qu'il engageait « la seule responsabilité de son auteur ».

Pour des Québécois, la lecture de l'article de Lorraine Hébert s'avère stimulante et parfois provocante. Stimulante, parce que pour la première fois nous est proposée une vision globalisante de situations que nous percevons de façon morcelée; provocante, parce que la synthèse oblige à la clarification et, forcément, décrit souvent les phénomènes dans leurs aspects les plus tranchés. Situant l'actuelle formation des comédiens dans une perspective historique, replaçant le projet théâtral dans le projet politique, l'auteure présente une analyse critique de différentes formations données au Québec en prenant résolument partie pour un théâtre populaire et en

1. Centre universitaire international de formation et de recherches dramatiques.



Les étudiants de l'Option-théâtre de Cégep Lionel-Groulx répètent le spectacle *Commedia dell'arte*.

souhaitant une redéfinition de la profession. Sont retenus pour fins d'étude, les enseignements dispensés par les Conservatoires (Montréal et Québec) et l'École nationale. Le module de théâtre de l'U.Q.A.M. est ignoré. Dans la mesure où elle souhaite l'avènement d'acteurs-animateurs, il aurait été intéressant que Lorraine Hébert justifie l'absence de commentaires sur ce programme, par ailleurs fort critiquable, dans son corpus (ce qu'elle fait pour les options-théâtre de cégeps). L'éclectisme et l'apolitisme (Conservatoire de Montréal), l'humanisme et une certaine idéologie nationaliste (l'E.N.T.) caractérisent des écoles qui forment par ailleurs d'habiles improvisateurs et des interprètes « compétents ». Le Conservatoire de Québec semble donner une formation plus actualisée en proposant aux étudiants une certaine « grammaire de jeu », en remettant en question les rapports traditionnels de pouvoir et en puisant largement dans les acquis des troupes de Jeune Théâtre quant aux méthodes de travail. Toutefois, en général, l'institution forme d'abord des gens pour le théâtre institutionnel (petit ou gros, officiel ou pas) et ne contribue pas à une éventuelle insertion sociale plus large du théâtre (nouvelles formes, nouveaux publics, nouveaux lieux). Les troupes de métier, soucieuses de faire un théâtre populaire, se tournèrent vers l'Association québécoise du jeune théâtre à partir de 1972, celle-ci s'avérant pour elles la seule « école parallèle de formation et de recyclage ». Lorraine Hébert souligne le rôle important tenu par cette association à une période où, seule, elle proposait une alternative aux artisans du Jeune Théâtre. On peut critiquer l'A.Q.J.T., s'interroger parfois sur sa « compétence », il reste qu'elle se préoccupe de réalités que l'institution ignore et pas toujours pour les bonnes raisons, comme le souligne très justement l'auteure dans sa conclusion :

« Qu'elle refuse de s'ouvrir aux publics, par crainte d'être déprofessionnalisée, qu'elle refuse de former des acteurs-animateurs, en alléguant que ces deux fonctions sont inconciliables et que, de toute manière, d'autres s'en chargent; qu'elle refuse, enfin, de participer à l'élaboration d'une politique théâtrale qui viserait au développement d'une pratique populaire, sous prétexte que cette dernière concerne les amateurs, nous amène, à l'exemple du Jeune Théâtre, à critiquer l'institution d'enseignement, et plus précisément, la notion de profession, la conception du théâtre qu'elle entretient, et à rêver d'une école parallèle pour un théâtre parallèle. » (p. 261)

L'article d'Emmanuel Porché: « Profils de l'enseignement théâtral américain », parvient à proposer un bref historique de la formation des acteurs américains, à retracer les mouvements théâtraux importants des dernières années, à décrire différents enseignements (universités et écoles privées) sans jamais sombrer dans la dispersion ou la confusion. Ce texte vaut d'être lu, en particulier pour l'analyse critique qu'il propose de la fameuse Méthode, « tradition redoutable », et de l'attachement américain toujours vivace au concept du *self* (formant des « personnalités » plutôt que des artistes).

L'École nationale supérieure de théâtre Aleksander Zelwerowicz de Varsovie semble au premier abord l'école rêvée. Marionnettistes, comédiens, metteurs en scène y sont formés; elle offre même un cours pour futurs critiques de théâtre... Edward Wojtaszek justifie cette option en notant avec perspicacité que « manquer d'une critique consciencieuse signifie pour le théâtre manquer de partenaire ». La formation des comédiens dure quatre ans et présuppose une connaissance préalable du théâtre (en regard des examens d'entrée habituels des écoles professionnelles, les exigences de l'institution de Varsovie apparaissent énormes). Les trois buts essentiels de l'école: « former le créateur », « perfectionner l'instrument »,



L'A.Q.J.T. proposait un Atelier « Voix et rythme » au Carrefour-Festival du théâtre d'amateurs (1981-1982) à Cap-Rouge. Photo: Réjean Tendland.



« apprendre à l'utiliser », sont atteints à travers un enseignement polyvalent, incluant des cours plus théoriques visant l'acquisition d'une certaine culture et le développement d'une conscience sociale. Quant au style de jeu, contrairement à ce qu'on pourrait penser, il n'est pas question ici de réalisme socialiste à tout prix, mais plutôt d'un réalisme distancié que l'auteur qualifie de réalisme poétique. Qu'en est-il de ce beau programme dans la Pologne actuelle? À souligner, tout de même, ce qui me semble une inconséquence pour des écoles dites progressistes: dans les écoles polonaises comme à celle de Berlin-Est, on choisit deux fois plus d'étudiants mâles en prétextant la proportion des rôles dans la littérature dramatique mondiale... (À quand les changements quantitatifs qui mèneront au changement qualitatif?)

Malgré la faiblesse de quelques articles, ce dernier tome des *Voies de la création théâtrale*, à cause d'abord de la quantité appréciable d'informations qu'il recèle, puis de la qualité générale des réflexions dont il fait état, mérite une lecture attentive et vient compléter une collection déjà précieuse.

**michèle barrette**