

Le Rapport Black revisité

Gilles Marsolais

Number 100 (3), 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/26238ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (2001). Le Rapport Black revisité. *Jeu*, (100), 86–93.

Le Rapport Black revisité

Les travaux du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada ont débuté en 1976. On peut donc dire que, comme la revue *Jeu*, le Rapport Black (du nom du président du Comité, Malcolm Black) a vingt-cinq ans. Il y a un intérêt certain à le revisiter, pour voir ce qui a changé ou n'a pas changé depuis un quart de siècle.

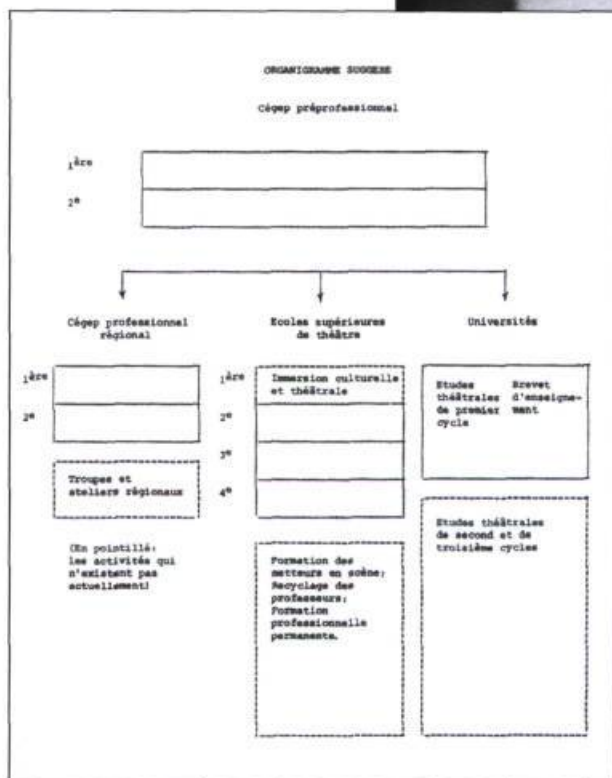
Rappelons que ce rapport était double : il comportait une analyse de l'enseignement théâtral au Canada et une étude séparée sur l'enseignement francophone du théâtre, centrée sur le Québec, mais incluant la section française du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa. J'ai eu le plaisir d'être le partenaire de Jean-Pierre Ronfard pour cette partie du Rapport. Dans l'ensemble, la formation francophone a été beaucoup mieux cotée que l'anglophone. En effet, de la quarantaine d'institutions anglophones analysées, seulement huit méritaient le titre de « professionnelles », l'École nationale de théâtre du Canada se classant bonne première.

Si l'on excepte l'Université de Sherbrooke, qui a abandonné son programme de théâtre en voie de création, le tableau francophone est le même qu'il y a 25 ans. L'École nationale de théâtre du Canada, les conservatoires de Montréal et de Québec, les cégeps de Sainte-Thérèse (Lionel-Groulx) et de Saint-Hyacinthe, l'Université du Québec à Montréal et l'Université d'Ottawa offrent toujours la formation professionnelle et, dans l'ensemble, celle-ci est plus au point qu'il y a vingt-cinq ans.

Formation préparatoire

En 1989, le milieu théâtral s'est doté d'un Conseil supérieur de la formation en art dramatique (CSFAD) dont le mandat principal était de promouvoir une formation harmonieuse en trois étapes : préparatoire, professionnelle et spécialisée. Le CSFAD reprenait en cela les grandes lignes du Rapport Black et concentrait ses efforts sur l'enrichissement des étapes préparatoire et

L'auteur est professeur au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.





Jeux de massacre d'Ionesco
au Conservatoire de
Montréal en 1981. Sur la
photo : Roger Léger et
Hélène Mondou. Photo :
André Le Coz.

Organigramme de la formation théâtrale, suggéré dans le *Rapport du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*, 1977, p. 140.

spécialisée, jugeant l'étape professionnelle bien assurée par les écoles existantes¹.

Il y a 25 ans, seul le Conservatoire La Salle, devenu cégep, offrait une formation préparatoire en théâtre dans le réseau officiel de l'enseignement. On note sur ce plan une nette amélioration. Les cégeps de Saint-Hyacinthe et de Saint-Laurent ont expérimenté des programmes préparatoires autonomes, que le ministère de l'Éducation a intégrés récemment au programme Arts et Lettres. Une vingtaine de cégeps offrent présentement des cours de théâtre à l'intérieur de ce programme, mais le MEQ laisse à chacun le choix des cours et n'exige pas que les professeurs soient des professionnels du théâtre, même si plusieurs le sont. La taille et la qualité de ces programmes varient donc beaucoup d'une institution à l'autre. Les écoles professionnelles constatent cependant que la préparation des candidats aux auditions est meilleure depuis l'implantation de ces programmes. Mais toutes les régions du Québec n'en bénéficient pas encore, comme le Rapport Black le recommandait.

La formation continue

Le Rapport déplorait l'absence de formation continue : « L'art dramatique semble être reconnu comme le seul des arts d'interpréta-

tion qui puisse se passer de formation permanente. En tout cas, aucune des écoles de théâtre ne propose de programme. » (p. 133) On compte peu de réalisations en ce domaine depuis 25 ans. En fait, seul le Conservatoire de Montréal s'est engagé dans cette voie de façon permanente depuis 1989, avec la mise sur pied de son Atelier de mise en scène ; des ateliers de Voix et micro, de Doublage et de Jeu pour les chanteurs se sont ajoutés par la suite. Mais il est curieux de constater que le Conservatoire de Montréal, qui se consacre exclusivement à la formation des interprètes, ne leur a jamais offert un atelier en jeu. Il y a donc là un terrain vierge que les écoles devraient occuper.

« Les premiers à devoir se recycler – et nous le tenons de la bouche de certains d'entre eux – sont évidemment les professeurs de théâtre », disait le Rapport (p. 134). Si

1. Faute de ressources financières, le CSFAD est en veilleuse depuis deux ans. Il est symptomatique que le gouvernement du Québec, qui investit des millions chaque année dans la formation théâtrale, ne trouve pas quelques milliers de dollars pour permettre à cet organisme représentatif du milieu professionnel d'orienter les démarches à faire pour enrichir cette formation.



Après de Serge Mercier à l'Atelier-théâtre de l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx en 1977. Sur la photo : Markita Boies. Photographe inconnu.

aucune école n'a répondu à ce besoin, on constate que les professeurs d'aujourd'hui sont plus ouverts, plus curieux que ceux d'il y a 25 ans ; ils sont mieux informés de ce qui se fait ici et ailleurs, ils vont plus souvent au théâtre, ils participent à des colloques, ils suivent les festivals, ils lisent davantage. La plupart considèrent l'enseignement comme une recherche permanente plutôt que comme la transmission d'un savoir acquis.

Formation des metteurs en scène

Le Rapport Black s'est penché sur le problème de la formation des metteurs en scène, « pour laquelle actuellement rien n'est fait » (p. 134). Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal offre depuis douze ans un Atelier de mise en scène pour les professionnels du théâtre qui veulent élargir leur champ de connaissance et d'expérimentation ; à ce jour, trente-quatre professionnels l'ont suivi. Cet Atelier à temps partiel, qui ne prétend pas donner une formation complète en mise en scène, comble un vide et répond à un besoin certain.

De 1994 à 1996, l'École nationale a mis sur pied une expérience pilote, proposant une formation complète en mise en scène ; neuf étudiants, dont cinq francophones, l'ont suivie, mais cette belle aventure a tourné court, faute de soutien financier. Cependant, l'École reprendra en septembre 2001 un programme permanent. Quatre étudiants, dont deux francophones, y sont inscrits ; ils compléteront leur cycle de

deux ans avant que l'on accepte de nouvelles recrues. Regroupant déjà des sections de jeu, d'écriture, de scénographie et de technique, l'École nationale est dans une position idéale pour donner une formation complète en mise en scène.

L'Université d'Ottawa a offert, durant les années 80, une spécialisation d'un an en mise en scène, après l'obtention d'un baccalauréat en théâtre. Ce programme a dû être abandonné, mais le Département de théâtre prépare actuellement un programme de maîtrise en mise en scène d'une durée de deux ans. C'est un projet à suivre.

Jusqu'à maintenant, les initiatives de formation en mise en scène n'ont pas reçu l'appui des pouvoirs publics ; cela en a retardé le développement. Compte tenu du temps écoulé, il y a beaucoup de rattrapage à faire en ce domaine.

Le statut des cégeps

La recommandation la plus percutante du Rapport Black concernait les cégeps professionnels. Le Rapport soulignait que :

- l'âge normal d'admission au cégep ne correspond pas à celui de la formation en théâtre ;
- les deux cégeps professionnels sont trop près de Montréal pour se définir de façon autonome et trop loin pour que les étudiants profitent des avantages culturels de la grande ville² ;
- les cégeps ne sont pas les moteurs d'activités théâtrales régionales ;
- la vocation première du cégep en théâtre doit être préparatoire.

Pour ces raisons, le Rapport proposait de confier aux cégeps, dans toutes les régions de la province, l'initiation au théâtre et la préparation aux écoles professionnelles ; il proposait également de déménager les Options-théâtre existantes dans les régions de Sherbrooke et du Saguenay-Lac-St-Jean, où elles pourraient être les moteurs d'une vie théâtrale autonome.

C'est cette dernière proposition qui a eu le plus d'impact à l'époque, à un moment où le thème de la régionalisation était au centre du discours politique. Elle n'a pas été réalisée et, en 25 ans, les cégeps professionnels se sont solidement implantés dans le réseau des écoles de théâtre. Ils ont, un certain temps, offert un programme de quatre ans, qu'on vient de ramener à trois ans ; on peut cependant l'étaler sur quatre ans, pour faciliter le cheminement des candidats acceptés à la fin du secondaire V. Cet effort est louable, mais il ne dissipe pas l'ambiguïté du statut des cégeps.

En effet, le diplôme d'études secondaires donne normalement accès au niveau collégial. Or les cégeps professionnels n'acceptent qu'une minorité de candidats venant du secondaire. D'autre part, la rentabilisation des programmes oblige les cégeps à accepter un très grand nombre d'étudiants, en sachant bien qu'à la fin du cycle il n'en

2. « La situation géographique des cégeps de Saint-Hyacinthe et de Sainte-Thérèse n'est profitable qu'aux professeurs qui peuvent y donner leurs cours tout en demeurant et travaillant à Montréal. » (p. 122)

restera pas plus que dans les autres écoles. Ce surnombre est un handicap de taille : tout le temps et les énergies consacrés à ceux qui ne seront plus là en fin de course sont perdus pour ceux qui se rendront au fil d'arrivée. De plus, ce système pyramidal crée une tension et une compétition permanente entre les étudiants, ce qui ne favorise pas leur apprentissage.

D'autre part, la lourde structure administrative et pédagogique d'un cégep ne correspond pas aux exigences d'une école professionnelle de théâtre. On peut dire que, depuis une trentaine d'années, les professeurs de théâtre réussissent à former des comédiens, des scénographes et des techniciens de scène en dépit des normes du cégep. Il suffit de lire les descriptions de cours « par compétences » pour comprendre que l'enseignement du théâtre est en porte-à-faux par rapport aux normes collégiales ; une école d'art ne peut être codifiée de cette façon et ne peut offrir des programmes concoctés et administrés par de lointains fonctionnaires.

Dans l'organigramme proposé par le Rapport Black, la formation théâtrale au cégep devait se donner dans des cégeps régionaux, en deux étapes de deux ans chacune : une première, préparatoire, conduisant à un DEC général avec concentration en art dramatique et une seconde, professionnelle, exclusivement consacrée au théâtre. Cette proposition visait à garder les talents locaux dans leur région et à promouvoir la vie théâtrale régionale autour des foyers de création que deviendraient les cégeps. On ne saura jamais s'il s'agissait là d'une idée riche de potentiel puisqu'elle n'a jamais été expérimentée ; chose certaine, devant la concentration des écoles dans la région de Montréal, elle aurait mérité au moins un essai. Un cégep professionnel avec concentration en marionnettes dans la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean créerait une synergie avec la Semaine Mondiale de la Marionnette de Jonquière et pourrait faire de cette région un centre international de la marionnette. Pourquoi ne pas innover en ce domaine ?

Après un quart de siècle, on ne peut que réaffirmer la vocation préparatoire des cégeps et répéter qu'il y a trop d'écoles de théâtre dans la grande région métropolitaine.

Rapide tour d'horizon

Bien des gens du milieu théâtral anglophone ne prisaient pas, il y a 25 ans, que la section anglaise de l'École nationale soit à Montréal. On souhaitait son déménagement à Toronto. On suggérait même de transporter toute l'École à Ottawa, la capitale nationale ! Le Rapport Black affirmait nettement que l'École devait rester à Montréal. Ce n'était pas suffisant, et il fallut un autre rapport, confié à Davidson Dunton³ et publié en 1982, pour conclure définitivement que l'École nationale, indivisible, devait rester à Montréal.

Le Rapport Black recommandait le décloisonnement des différentes sections des écoles. Dans son site Internet, l'École nationale affirme que « l'expérience quotidienne

3. Davidson Dunton fut notamment coprésident, avec André Laurendeau, de la célèbre Commission sur le bilinguisme et le biculturalisme.



de l'interdépendance des métiers de la scène [...] est essentielle à la maîtrise de cet art collectif qu'est le théâtre ». Depuis 25 ans, l'École nationale a toujours bien répondu à ses objectifs, grâce à une structure administrative adaptée aux exigences de la formation artistique, à la compétence de son personnel et au dynamisme de ses nombreux professeurs. L'arrivée de Denise Guilbault à la direction de la section française

apporte un souffle nouveau à cette institution qui demeure l'école de théâtre la plus prestigieuse au Canada.



Dans la loge de l'École nationale de théâtre. Sur la photo, notamment : Sylvie Drapeau, Roy Dupuis et Michel Garneau (de dos).
Photographe inconnu.

Les conservatoires de Montréal et de Québec ont maintenu leur différence, comme le recommandait le Rapport Black : Montréal s'est concentré sur la formation d'acteurs initiés à tous les médias et sur les ateliers professionnels, tandis que Québec a poursuivi une approche collective du théâtre, en jeu comme en scénographie, au service d'une vaste région. Leur réputation a grandi au fil des années. Mais les conservatoires ont raté le coche en n'épaulant pas le projet de loi 135 qui leur aurait donné une indépendance administrative face au gouvernement. Cette loi, votée par les libéraux et annulée par le Parti québécois en 1994, aurait pu éviter au Conservatoire de Montréal de se faire jeter à la porte du magnifique édifice Ernest-Cormier et d'échouer dans les sous-sols d'un bunker sans âme. Le directeur Normand Chouinard a dû démissionner de son poste pour protester contre ce déménagement sup-

posé temporaire, car, de l'intérieur de la fonction publique, il ne pouvait qu'obéir aux diktats gouvernementaux⁴.

L'École nationale et les conservatoires ont élaboré un système d'auditions et de stages qui assure une sélection plus judicieuse des étudiants, comme le recommandait le Rapport Black. Cela permet aussi aux candidats de mieux connaître leur future école et de la choisir, s'ils sont acceptés dans plusieurs institutions.

Les réserves émises plus haut ne touchent pas la qualité de l'enseignement dans les cégeps. En dépit des structures et du trop grand nombre de recrues, la relation entre professeurs et étudiants y est aussi productive que dans les autres écoles. Lionel-Groulx et Saint-Hyacinthe comptent parmi leurs diplômés des artistes de premier plan, et de nombreux groupes de création y ont pris leur envol.

4. Au moment d'écrire ces lignes, un mouvement de protestation s'amorce contre l'éviction du Conservatoire au profit du ministère de la Justice. Quoi qu'il arrive, l'attitude du gouvernement péquiste dans ce dossier révèle le peu de cas qu'il fait de la culture.

Jean-Pierre Bonfand

Mon école idéale est fondée:

- o sur l'entraînement au jeu et l'éveil de la conscience
- o par le système de stages non progressifs.

Auditions

- o dix jours de stage pour environ 60 candidats
- o choix définitif de dix à vingt étudiants
- o orientation des candidats refusés.

Première année

Entraînement général obligatoire

- a) entraînement quotidien permanent
 - 5 heures par semaine: mouvement, sport, athlétisme, danse
 - 5 heures par semaine: voix, chant, diction, lecture
 - 5 heures par semaine: improvisation
- b) stages de 15 à 20 heures par semaine
 - six stages de création libre d'une durée de 2 à 6 semaines, conseillés mais non dirigés par un instructeur
 - douze stages d'une semaine consacrés à l'histoire du théâtre, à l'art actuel, à la philosophie et la politique de notre époque.
- c) programme d'assistance aux événements artistiques, culturels, politiques, sociologiques, de l'année en cours.

Les autres années

- Stages de réalisation, de 2 à 8 semaines, chaque semaine représentant 30 à 50 heures de travail.
- o Ces stages sont menés par des équipes comportant 2 ou 3 spécialistes: metteur en scène, décorateur, chorégraphe, mime, marionnettiste, spécialiste de la voix, du mouvement, acrobate, etc. La composition de l'équipe de direction dépend évidemment de la nature de l'objet à créer.
 - o Les stages aboutissent toujours à un acte théâtral, c'est-à-dire à un spectacle pour lequel on choisit un public déterminé: enfants, écoliers,

public de rues, public de théâtre, public de studio, étudiants, travailleurs, public de quartier, de terrain de camping, etc.

- o L'organisation du stage laisse une grande place à l'entraînement et la culture spécifique qu'implique le spectacle. (De l'écriture si on joue Les trois mousquetaires, de la religion si on joue un mystère médiéval, de l'histoire politique si on joue Arturo VI, des cuillères si on joue Si Aurora n'était contée.)
- o La formation d'un étudiant est considérée comme achevée lorsqu'il a accompli 12 stages, mais il peut les faire au rythme qui lui convient le mieux, conseillé par ses professeurs.

Après

Lorsque la formation d'un étudiant est achevée, l'école peut encore, s'il le veut, lui offrir des services:

- o prêter ses locaux et ses moyens matériels à de jeunes troupes
- o favoriser et même, éventuellement, organiser des tournées
- o agir sur les pouvoirs publics pour l'octroi de subventions
- o offrir des cours de recyclage très spécialisés.

L'école de théâtre idéale est pour moi une maison de la création.

La survie du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa était menacée, il y a 25 ans. Le Département se porte bien aujourd'hui et constitue un important foyer de création au service de toute la région. Il est un tremplin pour l'entrée dans la pratique théâtrale, soit directement, soit après un passage dans une école spécialisée. Il décerne des diplômes de premier cycle et envisage la création d'une maîtrise.

L'UQÀM a précisé ses programmes de premier cycle et a ouvert, il y a 20 ans, un programme de maîtrise qui a attiré de nombreux candidats, comme l'indiquent les 225 diplômes déjà décernés. Quelques doctorats sont maintenant en préparation. Cela donne suite à une recommandation du Rapport Black voulant « que les universités, dissipant toute équivoque, axent délibérément leurs programmes sur les débouchés les plus probables de leurs étudiants : enseignement, recherche théorique, activité critique, publication, animation socio-culturelle » (p. 138). Même si « toute équivoque » n'est pas encore dissipée quant à la nature « professionnelle » de la formation, on peut dire que l'UQÀM s'acquitte bien de son mandat.

Un dernier regard

Le texte qui suit résume bien l'état de la situation il y a 25 ans :

Historiquement, le développement de l'enseignement du théâtre au Québec a obéi beaucoup plus à des pulsions de nature artistique et humaniste et à des initiatives individuelles, entérinées après coup par les pouvoirs publics, qu'à une étude rationnelle des nécessités pratiques de la profession, à une planification de l'emploi. [...] Il faut maintenant se demander si le poids de l'histoire ne risque pas de scléroser [les écoles], de faire tenir pour acquises des positions contestables, d'engendrer une autosatisfaction mortelle. Se demander aussi si de nouveaux objectifs (comme par exemple celui de la décentralisation) ne peuvent pas leur communiquer un nouvel élan. Si, encore, de nouvelles méthodes ou de nouvelles structures ne peuvent pas les rendre plus utiles au développement des arts du spectacle. (p. 107)

Personne n'a encore osé rationaliser l'ensemble de la formation théâtrale. Bien que souhaitable, une telle entreprise n'irait pas sans risques : qui en serait responsable et quels en seraient les critères ? Le vérificateur général du Québec trouve que la formation dans les conservatoires coûte trop cher comparativement à celle des cégeps. Est-ce qu'on s'appuierait sur son jugement ?

On peut cependant affirmer avec certitude qu'il n'y a aujourd'hui aucune « autosatisfaction mortelle » dans les écoles de théâtre. Au contraire, on y cherche partout, humblement, les moyens d'améliorer la pédagogie et de l'adapter à la réalité présente. Mais cette recherche n'a pas radicalement transformé les écoles, qui demeurent assez semblables à ce qu'elles étaient il y a 25 ans. Elles se ressemblent aussi les unes les autres, tant par leurs objectifs et leurs méthodes que par le type d'artistes qu'elles produisent. Les différences tiennent plus à la personnalité des formateurs qu'aux méthodes de formation, puisque aucune école n'est résolument doctrinaire. Elles pratiquent une pédagogie ouverte à toutes les formes de théâtre. Leurs finissants peuvent répondre aux exigences du métier, tout en possédant les outils nécessaires à la création. Cependant, à part les universités, toutes les écoles souffrent de boulimie pédagogique ; leurs programmes sont surchargés et leurs horaires dépassent toujours les quarante heures par semaine, ce qui laisse peu de place à l'autonomie des étudiants⁵.

C'est en formation continue que devraient se retrouver les expériences de pointe, audacieuses, parfois dangereuses, qui conviennent mieux à des professionnels qu'à des apprentis. Cette démarche est encore embryonnaire.

En somme, relire le Rapport Black n'est pas décourageant, puisqu'une évolution s'est produite dans la direction souhaitée. Mais elle a été plus lente et plus limitée que prévu. Était-ce inévitable ? **■**

5. En appendice au Rapport Black, chaque membre de la Commission donnait sa vision d'une école idéale. Celle de Jean-Pierre Ronfard, d'une durée de trois ans à raison d'une trentaine d'heures par semaine, demeure un modèle inspirant pour une école différente.