

« Que sont-ils devenus? » Enquête auprès des finissants de 1975

Pierre Lavoie, Diane Pavlovic et Diane Miljours

Numéro 33 (4), 1984

Au tour de l'acteur, au tour de l'actrice

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26780ac>

[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

Lavoie, P., Pavlovic, D. & Miljours, D. (1984). « Que sont-ils devenus? » : enquête auprès des finissants de 1975. *Jeu*, (33), 132-146.



D'où viennent-ils? Que font-ils? Où vont-ils?

« que sont-ils devenus? »

enquête auprès des finissants de 1975

En 1982, Statistique Canada publiait les résultats d'une enquête effectuée auprès des acteurs et des actrices professionnels au Canada, afin de connaître leur taux d'emploi et leur niveau de revenu en 1979¹. Les auteurs du rapport soulignaient, entre autres, que « près de quatre acteurs professionnels sur cinq ont tiré moins de 15 000\$ de leurs activités professionnelles en 1979 » et que « près de 30% des acteurs et des actrices du Québec exercent leur profession à temps plein ».

Un rapport du ministère des Affaires culturelles, plus récent, établissait, à partir des données tirées du recensement canadien de 1981, que le Québec compte 1 055 acteurs et actrices professionnels dont le revenu total moyen de toutes sources de la profession est de 15 128\$; 16 617\$ pour les acteurs, 13 140\$ pour les actrices; leur âge moyen était de 32,6 ans².

À la lueur de ces quelques chiffres, la situation économique des acteurs n'apparaît guère reluisante: emploi instable, revenu modeste. Pour n'être pas en reste, nous avons voulu nous aussi, dans ce numéro où il est beaucoup question de formation et de pédagogie, étudier les effets conjugués du temps et de l'économie sur un échantillon bien précis: les finissants et les finissantes de la promotion de 1975 des cinq principales écoles de théâtre du Québec, soit les Conservatoires d'art dramatique de Montréal et de Québec, l'École nationale de théâtre du Canada et les Options-théâtre Lionel-Groulx (Sainte-Thérèse) et Bourgeois (Saint-Hyacinthe).

Nous tenons à le souligner, cette enquête n'a pas pour but de décerner des prix aux « meilleures écoles », c'est-à-dire à celles dont les finissants ont le mieux réussi à percer dans le métier. En 1975, la diversité des méthodes d'enseignement et la différence des moyens financiers, l'âge des institutions et leur situation géographique ne permettaient de tirer aucune conclusion en ce sens. Cette enquête ne vise qu'à prendre le pouls d'un groupe restreint, afin de montrer le trajet parcouru par ces finissants et afin de savoir, aussi, si ces derniers, formés à grands frais, ont pu exercer leur métier, s'ils l'exercent toujours, dans quelles conditions, et s'ils sont

*Reprise du titre du livre de Robert Prévost, *Que sont-ils devenus?*, Montréal, Éditions Princeps, 1939, 123 p. Ce livre contient une série d'entrevues avec diverses personnalités artistiques.

1. Statistique Canada, *Statistiques de la culture. Les acteurs et actrices professionnels au Canada: emploi et revenu 1979*, Catalogue 87-505, Ottawa, ministère des Approvisionnements et Services Canada, 1982, 64 p. + appendice. Cette enquête portait également sur les réalisateurs et les metteurs en scène.

2. Gaétan Hardy, « Arts d'interprétation. Une analyse des revenus et dépenses des organismes de théâtre en 1981-1982. 2^e Les dépenses », *Chiffres à l'appui*, vol. 1, n° 7, Québec, ministère des Affaires culturelles, mars 1984, 11 p.

satisfaits, dix ans plus tard, de la formation reçue.

Nous avons fait parvenir un questionnaire aux quarante-sept diplômés en interprétation de la promotion de 1975 de ces cinq écoles. Pourquoi 1975? Parce que, pour mesurer l'impact d'une formation, il fallait que la période d'activité des comédiens fût assez longue: dix ans nous ont paru suffisants. L'idéal aurait été d'élargir cette enquête à plusieurs promotions; cela dépassait de beaucoup nos possibilités matérielles. À défaut, donc, d'une analyse plus large, il faudra considérer les résultats de notre enquête, avec tout ce qu'ils comportent d'aléatoire et de hasardeux, comme un cliché témoin.

Vingt-quatre personnes sur quarante-sept, treize femmes sur vingt-sept et onze hommes sur vingt, ont répondu au questionnaire, soit 51% du groupe original³. Nous tenons à remercier tous ceux et toutes celles qui ont répondu à nos vingt-deux questions.

qui étaient-ils?

Question de mettre un peu les choses en perspective, il nous faut d'abord préciser que le taux de réponse que nous avons obtenu varie beaucoup selon les institutions, allant de 33% (pour l'École nationale de théâtre) à 62% (pour l'Option-théâtre de Saint-Hyacinthe). Et, dans le cas du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, une curiosité: une seule femme, sur les six diplômées, nous a répondu, alors que 75% des hommes (six réponses, sur une possibilité de huit) ont participé à notre enquête. N'eût été leur appui massif, nous aurions bien peu de répondants formés à Montréal...

Montréal est cependant le lieu de travail principal de la plupart de nos enquêtés — de ceux, du moins, qui oeuvrent toujours dans le milieu théâtral. Si l'un d'entre eux nous dit exercer son métier « dans la province » et un autre, à Sherbrooke, et si l'une

3. Voici, par ordre alphabétique, la liste des finissants et des finissantes pour chaque école. (Nous n'avons pas indiqué le nom des répondants, afin de respecter la confidentialité promise.)

Conservatoire d'art dramatique de Montréal:

Daniel ALIX, Pierre BEAUDRY, Martine BEAULNE, Michel BRETON, Mireille DAOUST, Gilbert DUPUIS, Marie-France GAUTHIER, Louis-Dominique LAVIGNE, Pierre LENOIR, Jean-Guy LEDUC, Jean MARCHAND, Nicole MORIN, Claire PIMPARE, Lise ROY.

Conservatoire d'art dramatique de Québec:

Danielle BISSONNETTE, Michèle DION, Marie LABERGE, Léo MUNGER, Reynald ROBINSON.

École nationale de théâtre du Canada:

Pierre CLAVEAU, Yvon DUMONT, Pierre LEBEAU, Jean-Marc LECLERC, Diane MAZIADÉ, Danièle PANNETON, Louis POIRIER, Evelyn RÉGIMBALD, Jocelyne SAINT-DENIS.

Option-théâtre Bourchemin (Saint-Hyacinthe):

Danièle AUGER, Louise BEAUDRY, Suzane BOUCHARD, Robert CHARRON, Marie CHOUINARD, Johanne GARNEAU, André LACOSTE, Sylvie LÉONARD, Marcel LIEUTENANT, France POIRIER, Marielle RAÏCHE, Marie-France ROCHETTE, Louise RODRIGUE.

Option-théâtre Lionel-Groulx (Sainte-Thérèse):

Josée BEAULIEU, Johanne FONTAINE, André GOSELIN, Alain GRÉGOIRE, Réjean GUÉNETTE, France LABRIE.

Une fois cet article terminé, nous avons reçu deux autres réponses, de deux diplômées: l'une de l'Option-théâtre de Saint-Hyacinthe, l'autre de l'École nationale de théâtre de Montréal.

se partage entre Montréal et Québec, ceux qui restent travaillent presque tous dans la métropole: deux seuls répondants affirment ne travailler qu'à Québec⁴.

Les diplômés en interprétation d'il y a dix ans sont des gens polyvalents. Les trois cinquièmes d'entre eux ont eu d'autres formations que celle de comédien, et dans ces trois cinquièmes (neuf hommes et six femmes), le tiers a poursuivi des études universitaires. Nos aspirants comédiens se sont surtout intéressés à la littérature, mais aussi au journalisme, aux communications, aux sciences sociales, au droit, aux arts plastiques et même, dans un cas, au génie civil et aux sciences appliquées. Certains ont suivi des cours privés (musique, chant) ou des programmes d'autres écoles spécialisées (École de mime Claude Saint-Denis), et un diplômé du Conservatoire (on ne dit pas lequel...) a étudié en théâtre à l'Université du Québec à Montréal.

La diversité des intérêts de nos répondants va enfin jusqu'à l'enseignement préscolaire et primaire et à l'entreprise immobilière (deux diplômées de Saint-Hyacinthe).

Voilà donc un portrait préliminaire rapide de la génération qui est sortie des écoles de théâtre en 1975. Les deux tiers de ce groupe sont des membres actifs de l'Union des artistes. Leur appartenance au milieu, cependant, est plus ou moins hétérogène; le visage qu'elle emprunte pour chaque individu est lié à des questions de géographie, de marché, d'intérêts, de contraintes personnelles, voire de sexe. Ces questions sont celles qui intéressent la suite de notre enquête.

sont-ils restés?

Seules deux répondantes n'ont jamais travaillé comme comédiennes professionnelles depuis la fin de leur formation⁵. Des vingt-deux autres qui ont eu l'occasion d'exercer le métier, dix-huit continuent à le faire, soit une proportion de 82%. La plupart ont eu leur premier emploi moins de trois mois après leur sortie de l'école⁶; cependant, si les autres ont dû patienter cinq (dans un cas) ou même six mois (dans deux cas), une répondante de Saint-Hyacinthe affirme avoir attendu trois ans. Le seul autre cas où le délai fut assez long entre la fin du cours et la première expérience de travail concerne une répondante qui nous a dit qu'il s'était écoulé un an, mais qu'elle avait refusé un contrat deux mois seulement après sa sortie de l'école. Il resterait sans doute à voir quels étaient ces emplois obtenus si rapidement, mais une chose est sûre, il en existait.

Ceux qui ont quitté le milieu théâtral ne l'ont fait qu'après trois, cinq ou même huit ans. Ils évoquent le manque de travail ou, tout simplement, le manque d'intérêt; un seul songe à un retour éventuel, tandis qu'un autre s'en remet au destin... Mais le fait de ne plus être interprète ne signifie pas nécessairement qu'on ait quitté le milieu: un de nos répondants, sans être interprète, est très actif dans le métier, tandis que d'autres, dans certains cas, organisent maintenant des événements

4. Et si l'un a fait ses classes au Conservatoire de Québec, l'autre est issu de l'École nationale: comme quoi le lieu de formation ne décide pas nécessairement du lieu de la pratique ultérieure.

5. Elles se sont consacrées, l'une à être mère à plein temps et l'autre, à travailler dans une officine de pharmacie (les deux intéressées sont issues, encore une fois, de Saint-Hyacinthe).

6. Quatre répondants (trois hommes et une femme) disent en avoir trouvé un immédiatement, ou avant même la fin de leurs études; quatre autres y ont mis un mois, quatre encore, deux mois, et cinq, finalement, ont dû attendre trois mois, soit l'été qui a suivi l'obtention de leur diplôme.

culturels, font de l'animation, de la musique, de l'administration, de la production. Certains, enfin, même s'ils sont tout à fait hors de leur ancien milieu, n'en continuent pas moins à s'en nourrir: ainsi ce libraire-rembourseur-éleveur de moutons qui, retiré dans sa ferme, songe à s'impliquer dans un théâtre d'intervention, et considère sans amertume ce métier qu'il a quitté « par hasard ».

y gagnent-ils leur vie?

Quant à ceux qui ont persévéré et qui persèverent toujours, ils n'ont pas tous la même définition du métier, ni la même expérience, et encore moins les mêmes préoccupations. Si l'on envisage la question du strict point de vue de l'interprète, la moitié de ceux qui sont restés ont connu des interruptions plus ou moins fréquentes dans l'exercice de leur profession. Plus ou moins fréquentes, et de durée variable: de six mois à trois ans. Les raisons que nous donnent nos enquêtés pour expliquer ces interruptions nous permettent quelques constatations intéressantes sur la réalité à laquelle ils font face.

Le manque de travail, cette fois, est le facteur principal que l'on mentionne. Et, fait à considérer, sur les six personnes (soit la moitié des intéressés) qui sont forcées d'interrompre périodiquement leur pratique à cause de l'absence de contrats, cinq sont des femmes. Une autre femme évoquera, pour sa part, un salaire insuffisant. Ceux qui nous ont répondu qu'ils s'étaient obligés eux-mêmes à ces pauses plus ou moins longues pour faire le point et se réorienter dans leur vie personnelle sont tous, coïncidence étrange, d'anciens étudiants (trois) du Conservatoire de Montréal. Enfin, deux des comédiens pratiquent d'autres métiers plus importants pour eux (mise en scène, enseignement, écriture dramatique), et pour lesquels ils sacrifient souvent leur carrière en interprétation.

Mais ceux qui sont forcés à ces arrêts de travail ne demeurent pas oisifs non plus. La très grande majorité travaille ailleurs⁷. Quelques-uns écrivent et, alors qu'une répondante nous dit avoir profité de son « chômage » imposé pour prendre des cours complémentaires, deux enquêtés ont, pour leur part, employé ces arrêts à des activités personnelles: voyages, réflexion...

Malgré tout (comme quoi les comédiens sont parfois des êtres paradoxaux), les trois quarts de nos répondants considèrent qu'ils vivent de leur métier et la moitié, depuis le tout début: 1975 (parmi ces derniers se trouvent cinq hommes issus du Conservatoire de Montréal⁸, et cinq femmes venues de trois écoles différentes). Les autres ne donnent guère de dates plus éloignées: 1976, pour deux d'entre eux, et 1977, pour trois autres; soit deux ans, au maximum, après leur sortie de l'école.

Oui, mais, que signifie, nous direz-vous, « vivre de son métier »? Nous avons demandé à nos enquêtés de nous dire le salaire annuel minimal avec lequel ils considéreraient pouvoir vivre de leur métier en 1975 et, histoire de comparer, de nous donner ce salaire minimal actuellement. Les réponses, encore une fois, varient, et d'une façon qui nous apparaît significative.

7. Et ce travail va de l'enseignement et de la mise en scène (hommes et femmes) à l'animation et à la gestion financière (pour les hommes), en passant, pour les femmes, par une gamme d'emplois divers: vendeuse (deux répondantes), réceptionniste, commis aux archives et gardienne de nuit dans un studio d'enregistrement.

8. Le sixième vit également de son métier, mais depuis 1980 seulement.



France Labrie, Danielle Proulx et Johanne Fontaine dans *De force, je déchire ma camisole*. Une production du Théâtre de l'Organisation Ô, 1979.

Pour 1975, les exigences allaient de quatre à quinze mille dollars; mais la majorité se tient entre huit et dix mille⁹. Les hommes semblent avoir tenu leur subsistance en plus haute estime que les femmes, et cette tendance se poursuit actuellement. Les attentes vont maintenant de dix à vingt-huit mille dollars; mais les deux chiffres qui reviennent le plus souvent peuvent être séparés presque entièrement par le sexe de ceux qui les ont mentionnés. Cinq répondants, dont quatre femmes, disent qu'elles ont besoin de 15 000\$¹⁰ par année pour vivre, et cinq répondants, dont quatre hommes, veulent pour leur part 20 000\$¹¹.

À l'expression « vivre de son métier », certains ont sans doute associé la profession théâtrale en général, car plusieurs nous disent devoir occuper des emplois paral-

9. 4 000\$: une répondante; 5 000\$: trois répondantes et un répondant; 6 000\$: un répondant; 8 000\$: deux répondantes et cinq répondants; 8 à 10 000\$: deux répondantes; 10 000\$: deux répondantes et deux répondants; et 15 000\$: un répondant.

10. Et l'une ajoute qu'elle ne gagne cependant que 5 000\$...

11. Voici les résultats: 10 000\$: une répondante; 11 000\$: un répondant; 10 à 12 000\$: une répondante; 12 000\$: un répondant; 15 000\$: quatre répondantes et un répondant; 15 à 20 000\$: deux répondantes; 18 000\$: un répondant; 20 000\$: quatre répondants et une répondante; 25 000\$: une répondante et un répondant; et 28 000\$: une répondante.

lèles à leur métier de comédien pour assurer leur subsistance. Et ce « devoir » est lui-même relatif, car quelques-uns avouent qu'ils s'adonnent à d'autres activités lucratives par goût et non (seulement) par nécessité. . . Ces emplois parallèles sont multiples. Cependant, l'enseignement et l'animation tiennent le haut du pavé (six répondants), suivis de la mise en scène (cinq répondants), de l'administration (trois répondants), de l'écriture dramatique ou de la scénarisation (trois répondants), de la musique (deux répondants), de la publicité (un répondant) et du *casting* (un répondant). Une dernière répondante, au chapitre de ces « emplois parallèles », nous indique qu'elle a été boursière! Le nombre total de répondants, ici, ne correspond pas nécessairement à un nombre égal d'individus: plusieurs personnes, parmi celles que nous avons interrogées, cumulent plusieurs des fonctions énumérées ci-dessus. Voilà sans doute ce qui explique que les proportions dans lesquelles ces emplois les font vivre varient autant de l'une à l'autre: de 15 à 75%¹².

En ce qui concerne les cours et les stages donnés par ces comédiens, il faut les considérer, dans certains cas, comme procédant d'un désir plus que d'un besoin. Ainsi, neuf personnes (soit 40% de nos répondants), lorsque nous leur posons la question, nous disent enseigner, alors que six d'entre elles, seulement, avaient mis l'enseignement au nombre des activités qu'elles devaient accomplir pour assurer leur subsistance. Parmi ces neuf personnes, quatre hommes, tous issus du Conservatoire de Montréal, qui sont les seuls, sauf une exception, à donner les cours suivants: improvisation, mise en scène, commedia dell'arte (jeu physique et technique de clown), écriture dramatique, théâtre d'intervention, masque, animation et administration. Les cinq femmes qui font, elles aussi, de la formation, donnent des cours plus généraux: improvisation, bien sûr (ça semble être la mode), mais aussi interprétation, phonétique, diction, voix, « art dramatique », et autres expressions globalisantes. Ces ex-étudiants devenus enseignants, hommes et femmes, enseignent (ou ont enseigné) un peu partout et, pour plusieurs, à plus d'un endroit: écoles de théâtre, cégeps, mais surtout dans les différentes constituantes de l'Université du Québec, ainsi que dans les autres universités québécoises (Laval et Sherbrooke).

La dernière question de ce volet financier de notre enquête était plus ou moins financière: du moins, c'est ce qui ressort des réponses! Nous demandions à nos interlocuteurs s'ils pouvaient se permettre d'être sélectifs quant aux offres qui leur étaient faites en tant que comédiens. 62,5% d'entre eux ont répondu oui¹³. Il y a eu, cependant, un oui et non, un non mais oui, et un point d'interrogation, sur lesquels il vaut la peine de s'attarder.

À ceux qui avaient dit non, nous leur en demandions, bien sûr, la ou les raisons. La plupart nous ont affirmé que pour subsister, justement, il leur fallait saisir toutes les occasions qui se présentaient. Mais à partir de là, les motivations, encore une fois, différent de façon intéressante, selon qu'il s'agit d'hommes ou de femmes. Ainsi, seuls les hommes ont évoqué l'avenir: à force de prendre tout ce qui passe, ils espèrent de plus en plus d'offres d'emploi dans le futur. Même chose pour le goût du risque: un répondant nous a dit que chaque expérience était valable en soi, et qu'il se devait d'en vivre de toutes les sortes. Seules des femmes, cependant, nous ont dit

12. Un seul enquêté a indiqué une proportion de 90% pour ses emplois autres que celui de comédien, mais il s'agit d'un auteur-metteur en scène-enseignant, pour qui la carrière de comédien est passée au second plan depuis quelques années, et qu'intéressent tous les domaines de l'activité théâtrale.

13. Quant à ceux qui ont répondu non, les deux tiers sont des femmes. . .

se permettre d'être sélectives, même en ne le *pouvant* pas, pour des raisons d'ordre moral: comme quoi l'éthique change parfois selon les sexes, et comme quoi elle ne cède pas toujours le pas à l'économie.

mais qu'ont-ils donc fait?

Nous voilà entrés dans une autre partie du questionnaire, celle qui concerne de plus près l'expérience professionnelle de nos comédiens. Nous avons classé les domaines traditionnels d'activités en interprétation sous six grandes rubriques (scène, télévision, radio, commerciaux, cinéma et post-synchronisation), elles-mêmes subdivisées. Après avoir coché les types d'activités auxquelles ils avaient pris part, les répondants devaient nous indiquer, par ordre de priorité, les trois domaines dans lesquels ils avaient oeuvré principalement, de 1975 à 1979 d'abord, puis de 1980 à 1984 (et effectivement, de cinq ans en cinq ans, la situation a changé pour plusieurs).

Tous ont fait de la scène, en jeune théâtre surtout, bien que la plupart d'entre eux aient joué en milieu institutionnel — pour éviter les énumérations oiseuses et lassantes, nous joignons un tableau qui donne la synthèse complète des réponses que nous avons obtenues. Si on y jette un coup d'oeil un tant soit peu attentif, on se rendra compte rapidement de la versatilité extrême de nos répondants. Presque tous, ainsi, ont fait également de la télévision et du cinéma, alors qu'une moindre proportion, composée de femmes surtout, a touché en plus aux commerciaux, à la radio et à la post-synchronisation. Mais de tous ces domaines artistiques, c'est la



Jean Marchand et Michel Breton dans *Dames et quidams*, création collective des étudiants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Photo: André LeCoz.

scène qui reçoit la priorité pour près des trois quarts de nos répondants, à la fois de 1975 à 1979 et de 1980 à 1984. La télévision vient en second dans les deux cas et, d'une période de cinq ans à l'autre, les commerciaux ont remplacé le cinéma à la troisième place: signe des temps, sans doute. Celles pour qui (il n'y a que des femmes) le cinéma ou la télévision obtiennent la première place, qu'il s'agisse de l'une ou l'autre des périodes envisagées, sont issues de l'Option-théâtre de Saint-Hyacinthe. Un autre diplômé de cette école avait mis la musique comme activité principale jusqu'en 1979, et comme activité seconde ensuite. Et la seule répondante à avoir mentionné la post-synchronisation parmi ses trois principaux champs d'activité est une autre ex-étudiante de Saint-Hyacinthe: décidément, la marginalité de ce groupe semble se confirmer. Les chiffres qui précèdent demandent en outre à être mis en perspective: si plusieurs enquêtés ont énuméré des domaines artistiques différents, par ordre d'importance, dans le petit classement que nous leur demandions de faire, plusieurs, également, ont par ailleurs mis « scène » partout, en précisant l'importance des différentes subdivisions: par exemple, théâtre institutionnel en premier, jeune théâtre ensuite, etc. Un grand nombre de ces comédiens ne touchent donc aux autres médias qu'accessoirement.

tableau des activités de nos enquêtés depuis 1975

scène: 22 rép. (11f.-11h.)	cinéma: 18 rép. (9f.-9h.)
jeune théâtre: 18 (7-11)	commercial: 15 (7-8)
théâtre institutionnel: 15 (8-7)	expérimental: 9 (5-4)
troupes ^a : 14 (7-7)	autres ^d : 6 (3-3)
théâtre pour l'enfance et la jeunesse: 11 (5-6)	commerciaux: 14 rép. (9f.-5h.)
théâtre expérimental: 10 (6-4)	radio: 11 (8-3)
spectacles solos: 2 (0-2)	télévision: 11 (7-4)
autres ^b : 4 (1-3)	autres ^e : 2 (1-1)
télévision: 20 rép. (9f.-11h.)	radio: 10 rép. (7f.-3h.)
téléromans: 15 (7-8)	dramatiques: 9 (6-3)
téléthéâtres: 10 (6-4)	autres ^f : 4 (2-2)
autres ^c : 9 (3-6)	post-synchronisation: 7 rép. (5f.-2h.)

ont-ils voyagé?

Si le théâtre est leur principal champ d'activité, c'est également à lui que ceux qui voyagent consacrent leurs tournées. Treize de nos répondants (soit 62%) ont travaillé à l'extérieur du Québec, dont huit, ailleurs au Canada (Ontario, Colombie britannique, Nouveau-Brunswick). Alors que deux seulement sont allés aux États-

a. Tous ceux qui ont travaillé avec des troupes l'ont fait à l'enseigne du jeune théâtre. Certains nous ont précisé qu'il s'agissait de troupes autogérées, d'autres, de troupes expérimentales, d'autres encore, de théâtre d'intervention. Quelques-uns nous ont dit également que ces troupes s'adressaient aux adolescents ou aux enfants. Neuf de nos enquêtés étaient membres de ces troupes avec lesquelles ils ont travaillé. Il s'agit du Théâtre de Quartier, du Théâtre des Voyagements, de l'Organisation Ô et de la Commune à Marie.

b. Théâtre populaire, cabaret et variétés.

c. Vidéo, mini-séries et séries pour enfants, et variétés.

d. Documentaires, figuration, vidéo expérimentale et voix hors champ.

e. Panneaux publicitaires, journaux, revues, dépliants et audiovisuel.

f. Narration, annonce, et emploi de *morning-man*.

Unis, six ont travaillé en France, deux en Suisse et en Belgique (il s'agissait d'une tournée de la Ligue Nationale d'Improvisation), et une a participé à une tournée européenne du Centre d'essai des auteurs dramatiques. Jusqu'en 1979, seuls les hommes quittaient le Québec. Les départs à l'étranger s'intensifient à partir de 1982, et la proportion des femmes qui y participent également. Ces déplacements, commandés par du travail en théâtre (incluant l'improvisation¹⁴), sauf pour deux exceptions¹⁵, étaient effectués, pour la plupart, lors d'une tournée. Sinon, on nous a parlé de représentations en salle fixe qui avaient lieu parallèlement à la tournée, de festival et, dans un seul cas, de travail avec une troupe du pays où l'on s'est rendu¹⁶. Ceux qui voyagent semblent donc plutôt faire des voyages organisés. . .

au théâtre, n'ont-ils fait que jouer?

Voilà sans doute une question que plusieurs auraient aimé développer davantage. Car 80% de nos répondants ont exercé, au théâtre, d'autres activités que celle de comédien. Seules cinq femmes n'ont jamais été qu'interprètes¹⁷.

La majorité de ces comédiens polyvalents ont tâté de la mise en scène (huit hommes et cinq femmes) et se sont impliqués dans l'administration de groupes théâtraux (six hommes, quatre femmes). La direction artistique a attiré huit répondants, dont seulement deux femmes. Les autres domaines n'ont attiré que des hommes. Ce sont, par ordre d'importance, la musique (quatre répondants), la régie (trois) et la scénographie (deux)¹⁸.

Ces activités complémentaires, 50% des répondants s'y sont adonnés pour le compte de leur propre troupe¹⁹. Sinon, c'était quand même dans la lancée du jeune théâtre (comprenant le théâtre pour l'enfance et la jeunesse), pour la plupart, quoique pour six d'entre eux (parfois les mêmes, ne l'oublions pas), il se soit agi de théâtre institutionnel. Enfin, pour les deux répondants qui ont fait des spectacles solos, le cumul de plusieurs fonctions était inévitable.

ont-ils continué à apprendre?

La dernière question du volet « expérience professionnelle » de notre enquête concernait les cours ou les stages de formation complémentaire suivis par nos répondants depuis 1975, c'est-à-dire depuis la fin de leurs études en interprétation. Les deux tiers d'entre eux sont allés chercher d'autres formations, qui vont de la danse à la sémiologie. . .

14. La totalité de nos répondants ont préféré, quant à eux, séparer le théâtre et l'improvisation.

15. Une ex-étudiante de Saint-Hyacinthe en chant, et un ex-étudiant du Conservatoire de Montréal en variétés.

16. Il s'agit d'une diplômée de Saint-Hyacinthe, qui a travaillé en France.

17. Quatre d'entre elles viennent de Saint-Hyacinthe et la cinquième est diplômée de l'École nationale de théâtre.

18. Quelques-uns ont nommé à nouveau l'écriture dramatique et l'enseignement ou l'animation au titre des activités théâtrales qu'ils ont menées hors de l'interprétation. Une des comédiennes a même inscrit l'improvisation comme occupation « parallèle » à celle d'actrice. . . Les autres activités mentionnées sont des cas isolés: assistance à la mise en scène, manipulation d'éclairages et danse pour les femmes, et fabrication de bande sonore, conception d'éclairages, conception de décors et de costumes pour les hommes.

19. Question de broser un tableau rapide de la direction qu'ont prise ces comédiens et ces comédiennes, voici les chiffres: les quatre hommes du Conservatoire de Montréal qui n'ont pas été que comédiens font (ou ont fait) partie du Théâtre de Quartier (et l'un d'eux a également été membre du Parminou), trois des diplômés de Sainte-Thérèse se sont retrouvés dans l'Organisation Ô, alors que l'un d'eux se joignait plus tard au Carrousel, une des diplômées de Québec a été la cofondatrice de la Commune à Marie, et un finissant de l'École nationale s'est joint successivement au Théâtre des Voyagements et au Théâtre du Passe-Carreau.

Sauf deux exceptions très marquées, et auxquelles nous reviendrons, tous les intéressés ont suivi leurs cours supplémentaires à Montréal: que ce soit à l'Association québécoise du jeune théâtre, à l'Université du Québec à Montréal, aux écoles de théâtre (Conservatoire et École nationale), aux Grands Ballets, en cours privés, lors de stages donnés par des étrangers de passage au Québec, ou auprès des troupes d'ici qui offrent des ateliers (par exemple la Veillée). On y a appris le chant (quatre répondants — de Saint-Hyacinthe), le piano, l'improvisation, l'écriture, la mise en scène, des techniques comme la voix, le masque, l'acrobatie, le trapèze, «l'authenticité», l'approche socio-politique et la «technique du bouffon»; on y a fait de l'histoire, de la scénarisation (pour le cinéma), de la sémiologie et, pour une grande partie (les trois cinquièmes) des répondants (cinq femmes sur six), de la danse.

Ceux qui sont allés à l'étranger, en Italie et en France, sont sortis de la même école (sauf une exception) et ont suivi les mêmes cours: il s'agit de quatre des hommes diplômés du Conservatoire de Montréal (les quatre qui sont membres du Théâtre de Quartier), auxquels s'est jointe une étudiante du Conservatoire de Québec. Tous les cinq sont allés au Teatro dell'Avogario, à Venise, et y ont suivi l'enseignement de Giovanni Poli et de quelques autres, pour apprendre les techniques de la commedia dell'arte. Deux d'entre eux se sont en outre familiarisés avec le Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal. Ces cas particuliers, nous le rappelons, sont circonscrits aux membres d'une troupe de théâtre encore active: tous les autres répondants se sont perfectionnés au Québec. Pour obtenir des chiffres vraiment significatifs quant à cette question, il aurait fallu un échantillonnage de comédiens beaucoup plus large. Nos résultats témoignent au moins, provisoirement, d'une certaine constante parmi les diplômés de cette année-là.

Ceux qui n'ont suivi ni cours ni stages complémentaires depuis 1975 n'envisagent pas, en général, d'en suivre. Seules trois personnes nous ont dit y penser: l'une du Conservatoire de Montréal et les deux autres, du Conservatoire de Québec. Où? Au Québec et en Angleterre pour l'une, qui s'intéresse à la vidéo et veut suivre le vent là où il semble le plus dynamique; à Los Angeles et à l'Actor's Studio de New York pour l'autre, qui souhaite approfondir encore l'interprétation; la dernière personne nous a lancé, sous forme de boutade sérieuse (et qui en dit long), qu'elle voulait aller «loin, très loin du Québec», auprès de «quelqu'un qui a une âme». C'est la scénarisation qui l'intéresse; quant aux motifs qui l'ont poussée à nous répondre de cette façon volontairement emphatique et désabusée, le troisième volet du questionnaire les aborde de près.

que pensent-ils à présent de l'école?

Dans la troisième et dernière partie du questionnaire, plus réflexive, nos répondants étaient appelés à nous dire, d'une part, si, à leurs yeux, les comédiens formés dans les écoles étaient avantagés dans la profession et s'ils considéraient, d'autre part, que leur formation les avait bien préparés à exercer leur métier. Ils pouvaient ensuite nous livrer d'autres observations sur leur cheminement après leur sortie de l'école.

L'ensemble des réponses à la première question ne réserve guère de surprises: quinze oui²⁰ pour quatre non et cinq réponses mitigées (oui et non). Les principaux

20. Dont, en bloc, les six hommes formés au Conservatoire de Montréal.

acquis de la formation dans les écoles de théâtre: l'établissement de contacts avec des professionnels, facilitant l'insertion dans un milieu fermé, l'acquisition de techniques adéquates, d'une formation de base solide pour la connaissance du métier, le développement d'aptitudes pour le travail en groupe et le contact quotidien avec l'univers théâtral.

Par contre, l'aspect majeur qui se dégage des réponses négatives (quatre femmes) et mitigées tient à la saturation du marché, aux débouchés restreints ou inexistants, difficilement accessibles malgré un diplôme reconnu. En corollaire, plusieurs reprochent aux écoles d'accepter trop d'élèves par rapport aux débouchés réels et à un marché généralement saturé, affirmant même que la chance et les contacts personnels prévalent sur le talent dans l'exercice de ce métier. Cette chance et ces contacts semblaient d'ailleurs se faire plus rares à l'extérieur des grands centres, du moins en 1975. . .

Beaucoup plus mitigées sont les réponses à la deuxième question: dix-huit oui et non, et un non contre cinq oui (dont trois femmes de Saint-Hyacinthe). Les reproches les plus sévères formulés à l'égard de la formation reçue concernent l'enseignement qu'on juge trop éloigné de la réalité, dispensé en fonction d'un marché traditionnel (le théâtre dit institutionnel). Ainsi, l'absence de cours techniques dans les domaines du cinéma et de la télévision, de cours de maquillage, d'écriture dramatique, de gestion théâtrale, d'histoire du théâtre est-elle profondément ressentie. Si, au Conservatoire de Québec, on reproche aux professeurs de ne pas être des praticiens, d'être ni plus ni moins encombrés de préjugés face à la pratique professionnelle, à Lionel-Groulx, c'est le reproche contraire qui prévaut: les professeurs y sont de bons acteurs, mais de mauvais pédagogues. De même, si, au Conservatoire de Québec, la formation est trop orientée vers la dynamique de groupe, l'introspection, la « performance des manifestations émotives » (le tout dirigé par des gens plus ou moins compétents dans ce domaine), au Conservatoire de Montréal, on néglige le travail sur soi, la part thérapeutique propre au théâtre de l'acteur, au profit d'une performance basée davantage sur la séduction et la compétition.

L'écart entre la réalité entrevue en période d'apprentissage et l'exercice réel du métier apparaît difficile à combler. Le métier exige une polyvalence, des aptitudes à la recherche et à l'expérimentation, un renouvellement constant qui ne sont ni le lot des professeurs, ni le propre des méthodes pédagogiques dispensées dans les écoles en 1975.

Par ailleurs, l'école permet d'aborder plusieurs types de théâtre, de se confronter à des rôles de composition, ce qui n'est guère possible dans la réalité, où il faut généralement posséder le physique de l'emploi pour être engagé. L'école de théâtre est aussi une école d'endurance, de discipline: on y apprend à découvrir ses propres ressources. L'école de théâtre, si elle apprend aux élèves à travailler en équipe, leur apprend également à s'autosuffire, à s'endurcir, à persévérer.

Le constat dégagé par certains répondants à la fin du questionnaire embrasse un large éventail de positions. Toutefois, certaines prédominent. Ainsi, certaines constantes se dégagent, dont un amour, une passion toujours vive et forte pour le théâtre, peu importe qu'il soit exercé de façon professionnelle, ou en amateur, ou



encore vu de l'autre côté du mur. De même, l'école de théâtre, qu'elle ait été perçue négativement ou positivement, demeure un lieu révélateur de soi-même, un lieu de formation (si ce n'est pour le jeu, du moins pour le caractère).

Dans l'ensemble, la nécessité du passage par une école de formation théâtrale n'est pas remise en cause. Si certains y ont beaucoup appris et y ont été heureux, c'est, selon eux, parce que l'école et l'individu forment un tout indissociable, que l'école ne peut donner qu'à qui veut bien recevoir.

Pour d'autres, l'école a représenté une « épreuve initiatique », un « mal nécessaire », un lieu où l'on est déjà catalogué dans des emplois, où l'on « déforme la vraie nature de l'être humain, comme si le comédien ne devait être qu'un pantin à la merci des gens de la scène », un lieu où la simplicité est singulièrement absente.

Certains y voient, finalement, le reflet d'un horizon bouché, culturellement et économiquement, le reflet d'une pratique « qui ne mène à rien au Québec », où être un « bon acteur signifie gagner beaucoup d'argent » ou « aboutir dans une série à Radio-Canada ». « Toute formation dont les débouchés réels sont compromis devient forcément fragile, dépassée ou stagnante », affirme-t-on.

en guise de conclusion

Dix ans plus tard, les choses ont-elles changé? Notre analyse a ses limites: nous n'avons pris en considération qu'une seule promotion, avec tout ce que cela comporte d'impondérables. L'enseignement n'est pas le seul à fluctuer d'une année à l'autre; d'autres facteurs modifient le paysage. Les professeurs changent, mais aussi les étudiants, et la personnalité de chacun n'est pas traduisible en chiffres.

L'un des répondants nous a d'ailleurs fait remarquer que l'aspect matériel de la carrière de comédien prédominait, aux dépens de considérations comme la survie artistique et le cheminement personnel des acteurs. Il est vrai que notre enquête visait davantage des questions à caractère sociologique et économique, mais tel était, pour l'instant, notre but. Pour creuser les motivations intérieures des acteurs, il nous aurait fallu à la fois plus de temps, et plus de répondants, de plusieurs années. Le reste de ce numéro contient en outre quelques textes qui vont dans ce sens.

C'est également à la lecture des autres articles que nous serons à même d'évaluer le degré de changement dans la formation que proposent les écoles actuellement. Certaines méthodes ont été remplacées, adaptées (ou non?) à la réalité du milieu.

La situation a sans doute évolué, aussi, pour certaines écoles dont la situation géographique, ou l'âge, a semblé, au début, défavoriser certains étudiants. Rappelons que les deux Options-théâtre (celle de Sainte-Thérèse et celle de Saint-Hyacinthe) sont de formation beaucoup plus récente que les autres institutions. En 1975, elles n'étaient âgées que de cinq ou six ans. Sans doute ce facteur explique-t-il la différence étonnante que nous avons constatée entre les parcours des finissants de Saint-Hyacinthe et ceux des étudiants des autres écoles. Un de nos répondants

nous a fait remarquer que l'Option-théâtre de Saint-Hyacinthe n'était pas encore très reconnue à l'époque où il en est sorti. Ce n'est plus le cas maintenant.

Pour le reste, au lecteur d'en juger. Nous n'avons voulu que faire tinter un premier son de cloche qui, nous l'espérons, sera suivi d'autres. Les comédiens semblent de plus en plus cumuler d'autres fonctions, d'autres expériences, mais dans l'ensemble, vivent du théâtre, qui continue à nourrir leur curiosité et leur appétit. Cette tendance se poursuivra-t-elle? Dans dix ans, une autre enquête le révélera peut-être...

pierre lavoie et diane pavlovic
avec la collaboration de **diane miljours**