

L'intégration de la formation des artistes

Rapport de mission

Dominique Leroy

Number 24 (3), 1982

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/29472ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Leroy, D. (1982). L'intégration de la formation des artistes : rapport de mission. *Jeu*, (24), 74–86.



pratiques

de l'apprentissage l'intégration de la formation des artistes du spectacle

rapport de mission*

Chargé d'étudier la formation des artistes du spectacle dans les pays de la Communauté économique européenne, l'auteur a voulu, par une analyse de la formation des acteurs, des chanteurs, des danseurs et des musiciens dans le système universitaire canadien, examiner les avantages de celui-ci en regard de ce qui se fait dans les pays du Marché commun.

Sa mission ne se limitait pas à l'aspect unique de la formation artistique. Elle analysait aussi la relation du système éducatif avec les structures de la production des arts du spectacle au Canada.

Son séjour s'est échelonné du 4 au 26 décembre 1980 dans quatre villes: Montréal, Québec, Ottawa et Toronto.

appréciation critique

J'ai conscience d'avoir mieux étudié et compris les problèmes du Québec sur les questions concernant ma recherche que le système ontarien qui n'a pu être observé qu'un nombre restreint de journées. En effet, par politesse ou courtoisie, ce me semble, on m'a fait rencontrer — au ministère de l'Éducation nationale comme au Conseil des arts ontarien — des Franco-Ontariens alors qu'il aurait été plus efficient, du strict point de vue de ma recherche, de me mettre immédiatement en face de personnes très spécialisées et compétentes sur les problèmes spécifiques que je soulevais. De plus, c'est un grand manque pour moi de n'avoir pu pousser — pour des raisons de temps et d'argent — plus loin à l'Ouest mes investigations alors que

* Pour des raisons d'espace, nous avons dû réduire et réorganiser le texte de monsieur Dominique Leroy. Toutefois, la version intégrale de ce rapport, rédigé en janvier 1981, peut être consultée au bureau des Cahiers de théâtre *Jeu*. L'auteur est fondateur du Groupe de recherche en économie de la culture (G.R.E.C.), à l'Université d'Amiens (France).

La partie amputée pose la problématique de l'enseignement des arts dans une réflexion d'ordre général sur les conditions économiques, politiques, pédagogiques et culturelles modifiées par l'incohérence et l'instabilité de la situation actuelle. Cette interrogation débouche sur les possibilités des « sciences de l'éducation » à résoudre ou non une partie des problèmes de l'enseignement artistique, cette mise en relation de l'école d'art avec l'université pouvant se faire selon trois schémas: l'intégration, l'autonomisation et l'affiliation. n.d.l.r.

Marie Tifo dans *Frisette* d'Eugène Labiche, dans une mise en scène de Georges Groulx au Conservatoire de Québec: Photo: François Brunelle.

des expériences passionnantes et des formations de haute qualité existent dans un grand nombre de provinces occidentales (en Colombie britannique ou en Alberta, par exemple).

L'objet de ma mission tournait autour de quelques idées fondamentales et liées: comment diminuer le sous-emploi des artistes du spectacle par une formation adaptée et du plus haut niveau assurant la meilleure adéquation possible avec le marché de l'emploi (actuel et futur) et minimisant les coûts sociaux par l'amélioration professionnelle des finissants des conservatoires et des facultés. Les problèmes clés sont les suivants: le chômage dans les arts du spectacle; la formation des artistes du spectacle; l'incorporation des artistes dans la société; l'incorporation de la formation des artistes dans le système universitaire.

le problème lancinant du chômage et le statut social des artistes

Le sous-emploi des artistes dans les zones de capitalisme avancé est généralement élevé et le *combination system*¹ ne peut totalement expliquer l'écart structurel — et conjoncturel — entre l'offre et la demande de travail sur le marché de la production spectaculaire.

Le Canada ne fait pas exception à l'intérieur de la zone capitaliste, bien que la situation y soit peut-être meilleure qu'elle ne l'est dans certains pays européens où le chômage peut atteindre parfois des taux catastrophiques. Ainsi, des responsables culturels européens n'hésitent-ils pas à décrire cette situation en des termes évoquant la formation d'un sous-prolétariat, la permanence de ghettos intellectuels et culturels à la périphérie de sociétés qui en viennent à s'interroger sur le destin de ces groupes.

Quoique au Canada, la situation soit diversifiée selon les conditions locales et provinciales, certaines professions artistiques sont plus frappées que d'autres par le sous-emploi: musiciens de club, acteurs, danseurs, chanteurs aussi. Que dire de même des revenus des artistes alors qu'il est possible de constater qu'au Québec, 60% des membres de l'Union des Artistes n'ont pas gagné, en 1979, 6 000 \$². Ces références n'indiquent-elles pas un certain paupérisme, l'essence d'une aliénation et un enclavement hors les murs de la société d'abondance? Il y a ici la marque d'une distinction qui fait que bon nombre d'artistes ne vivent pas comme les autres, ne peuvent être simplement comme tout le monde.

Que l'on comprenne bien qu'il existe plusieurs formes d'enclavements de l'artiste dans la société, et que les principaux efforts qui sont actuellement accomplis ne risquent d'être qu'illusoire lorsque l'enclavement consiste à prendre un canal unique ou quasi exclusif, comme la voie éducative: théâtre à l'école, théâtre pour enfants, etc. En ce qui concerne le statut réel de l'artiste, l'économiste ne s'y trompe guère, lui pour qui la notion d'emploi est tout autant une notion qualitative que

1. Le *combination system* est un système de production dans lequel l'élément artistique n'est pas permanent, un producteur risquant ses capitaux d'une production à une autre comme cela se passe dans le théâtre privé parisien, londonien ou new-yorkais. Le travail y est donc intermittent.

2. 633 membres sur 2 368 gagnent moins de 1 000 \$, 231 de 1 000 à 1 999 \$, 175 de 2 000 à 2 999 \$, 144 de 3 000 à 3 999 \$, 126 de 4 000 à 4 999 \$, 109 de 5 000 à 5 999 \$. À l'opposé, 44 artistes gagnent entre 50 000 et 74 999 \$, 15 entre 75 000 et 99 999 \$, enfin 3 artistes ont gagné en 1979 plus de 100 000 \$. Donc 1 418 artistes gagnent moins de 6 000 \$ et 900 autres gagnent entre 6 000 \$ et 49 999 \$.



Les étudiants du Conservatoire de Montréal dans *le Mensonge* de Nathalie Sarraute en décembre 1981. Mise en scène de Jean Dalmain. Photo: André LeCoz.

quantitative. Il sait qu'il y a distorsion, déqualification, voire chômage déguisé lorsque l'artiste se voit obligé, pour survivre, de jouer dans des écoles ou collèges, d'offrir un cours, etc. Certes, il est possible de dire qu'ainsi l'artiste a réussi à « s'en sortir », mais cette intrusion de l'art dans la société par le biais de l'enseignement n'a que des effets limités.

Le problème immense que je veux soulever ne peut obtenir de réponse totalement satisfaisante, par le moyen unique ou essentiel de l'adaptation de l'art aux goûts de la société, d'une initiation artistique peu ou prou dévoyée. L'important, c'est l'emploi, le travail et la création des artistes professionnels dans la société contemporaine et à venir, l'accomplissement de leur rôle et fonction économique et idéologique dans l'évolution et la transformation de nos sociétés avancées. C'est au plan de cette analyse que je veux hisser le problème de la formation des artistes, pour le mieux-être social et un vécu culturel plus libre et qualitatif. Il doit dès lors apparaître aux yeux de beaucoup que les artistes ne viennent pas à la société pour lui demander quelque chose³. La dialectique est bien plus subtile et ce sera peut-être à partir de cette section de la population que s'érigeront de nouvelles références, ou bien un référentiel central pour les générations futures.

3. Ni avec une sébile, ni avec un cocktail Molotov d'ailleurs...



Les Paravents de Jean Genet avec les étudiants de l'École nationale de théâtre. Mise en scène d'André Brassard. Production: février 1982.

hétérogénéité des situations

La complexité canadienne provient de la grande hétérogénéité des situations et des conceptions politiques. La culture est conçue très différemment selon les provinces, teintée souvent de nationalisme, parfois arme centrifuge d'identités plus ou moins séparées — pour ne pas dire séparatistes.

Pour le problème qui nous concerne, les résultats de l'intégration de la formation des artistes dans le système universitaire apparaissent très différents selon les formes d'art enseigné. Assez négatifs dans le cas de l'enseignement des arts visuels, il semble que des résultats plus probants aient été obtenus dans le cas de la musique⁴, et peut-être de la danse. Des améliorations au système d'intégration pure sont toujours susceptibles d'être apportées — par l'affiliation ou l'autonomisation — dans le cas de l'art dramatique, par exemple, où des enseignants totalement pessimistes au départ sont, depuis, revenus sur l'apparente impossibilité d'intégrer la formation de l'acteur à l'université.

Les avis diffèrent tellement lorsqu'il s'agit d'apprécier les résultats de l'intégration qu'il est extrêmement difficile pour une personne étrangère au système de se faire une opinion personnelle précise et stable⁵. Considérons donc « que l'intégration

4. Il ressortirait d'aussi bons résultats des universitaires que des élèves des conservatoires aux prix du concours de Radio-Canada.

5. Un administrateur d'orchestre m'a dit n'avoir jamais recruté d'étudiants sortis de l'université. Mais des avis contraires ont été émis.

pose plein de problèmes », et « qu'il est très difficile de faire respecter par le milieu universitaire ce tempo non structuré, si nécessaire à l'apprentissage artistique ». Cette question du temps est bien plus problématique que la question des rapports entre la théorie et la pratique qui trouvera naturellement sa solution le jour où tout le monde se sentira las de tourner toujours autour de deux concepts qui ne sont pas, comme on le croit encore, magiques mais dialectiques⁶.

Y a-t-il une solution idéale absolue? Je ne crois pas.

Il peut y avoir de bonnes facultés comme il existe des conservatoires formant d'excellents artistes réclamés par la société et les publics. L'exemple des États-Unis nous est sur ce point précieux. Il me semble même qu'une formation se rapprochant de l'idéal devrait jumeler une faculté et un conservatoire, oeuvrant dans la même université et différenciés par leur degré de lien avec le centre (conseil d'université, organisation générale). Le conservatoire serait plus périphérique, plus autonome de nature que la faculté et coexisterait dans une relation dialectique vivante, c'est-à-dire disposant de tous les moyens pour surmonter leurs contradictions réciproques. De magnifiques ponts pourraient être jetés entre ces deux institutions, d'un côté pour les élèves du conservatoire ayant des angoisses scolastiques, de l'autre pour les étudiants de faculté inquiets de se mesurer à la scène. Toutefois, je ne suis pas favorable à la réunion des deux établissements en une institution unique, préférant la complémentarité, la concurrence ou mieux l'émulation au syncrétisme illusoire qui conduit généralement à des solutions perfectionnistes et invivables⁷.

Dans ces conditions, le centre de l'université a un rôle fondamental à jouer dans la mise en place et le maintien d'une autonomie réelle. Une certaine latitude de conception et des exceptions profondes à la règle unitaire de l'université doivent être défendues aussi bien par les instances supérieures de l'Institution que par les créateurs de programmes autonomes. On imagine immédiatement combien ces expériences demandent de souplesse et ne peuvent être assurées de succès automatique vu les contradictions internes au programme lui-même et les contradictions fortes et puissantes du milieu exogène à la faculté d'art.

Ne peut-on pourtant souhaiter vivement que les universitaires acceptent, dans toutes ses conséquences, le principe d'incorporation des arts à l'université, principe qui favorise l'introduction de la formation, de la création, voire de la diffusion artistique au sein de la sphère universitaire, principe souple qui évite la réduction de l'enseignement de l'art au monde du savoir et de la science. Ne doit-on pas aussi espérer un renversement de direction allant à l'opposé du principe d'intégration qui conduit directement à la banalisation des activités artistiques, à la mise au pas des arts, à l'inculcation de principes savants contraires à ce qui est sensibilité d'abord, empirisme ensuite.

6. Il faudrait notamment un statut comparable — quoique non nécessairement identique — pour l'élève du conservatoire et l'étudiant de la faculté. L'égalité financière devrait être — à compétence et à niveau comparables — aussi assurée. Dans ces conditions, des échanges, voire même la préparation en commun de concours ou programmes, comme cela se fait déjà à Toronto, deviendraient possibles.

7. Idéale, mais utopique, me paraît être la constitution de grandes écoles avec: d'abord, un tronc commun artiste/enseignant; puis, un choix ultérieur entre les deux branches et les spécialités; le tout assorti de systèmes d'équivalence et de passerelles.

spécificité des deux systèmes de formation des artistes

L'organisation pédagogique et administrative des enseignements d'un conservatoire est d'une nature très différente de l'organisation universitaire. Alors que dans le système universitaire, la formation se développe sur un front large, dans un esprit de savoir théorique et selon une structure horizontale (plusieurs niveaux progressifs existent comportant des sous-structures organisées, évaluées et contrôlées), l'organisation à l'intérieur d'un conservatoire correspond à une structure de type vertical, avec un enseignement hautement spécialisé et concentré sur quelques disciplines et techniques intrinsèquement nécessaires au métier d'artiste. Certes, l'éventail des préoccupations et des centres d'intérêt s'est élargi dans la pédagogie de certains conservatoires, mais une structuration verticale y est maintenue (que l'on retrouve par ailleurs au sein du ministère des Affaires culturelles), et la volonté du ministère de l'Éducation nationale est d'imposer la structure horizontale — sa propre structure — dans le cas où le réseau des conservatoires du Québec (art dramatique et musique) opterait pour l'affiliation à l'Université du Québec et formerait une « constituante » rattachée à cette université.

conservatoire/faculté: essai de systématisation

Les conservatoires (ou les écoles d'art) sont avant tout des écoles d'entraînement. Cet entraînement ne se fait pas essentiellement par la pensée, mais par des heures et des heures de travail sur des gestes, des mouvements ou des exercices, à la différence du travail universitaire générique. Le but d'un conservatoire est d'abord de former des interprètes professionnels, c'est-à-dire des comédiens, des musiciens ou des danseurs pouvant vivre de leur métier. On y trouve constamment vivante la relation maître-élève ou maître-disciple. L'enseignement y est très individualisé, avec un ratio enseignants/élèves nettement plus élevé qu'ailleurs.

Le système du conservatoire est dans son essence sélectif. L'accent est souvent mis sur la performance — celle de la « bête de scène » ou du prodige —, sur des individualités qui trouvent leur expressivité d'abord dans l'art direct et l'intuition brute, et non pas dans le développement caractéristique d'un art-média.

Dans les facultés d'art au contraire, la forme d'enseignement dispensé tente d'ouvrir les yeux de l'artiste sur un monde vaste, englobant le monde de l'art ou tout au moins l'incluant largement. L'université cherche à faciliter l'intégration souhaitable des artistes dans le monde social, et doit théoriquement valoriser l'art en exerçant une réflexion globale sur les débouchés et la démultiplication imprévue des fonctions sociales et économiques de l'art: esthétique (histoire, théorie et recherches, prospective); critique (et sa fonction culturelle); thérapie (musicothérapie, *dance therapy*, etc.); animation (où l'art apparaît en tant que média — théâtre d'animation); éducation (initiation aux arts du spectacle); gestion et administration d'entreprises sociales et culturelles; gestion et administration de fondations, associations.

enseignant des arts et politique culturelle

Lors de ma mission, j'ai constaté qu'il existait un refus universitaire qui s'appuyait sur une large base. Cette base ne se limitait pas au cercle restreint des enseignants, mais englobait une partie des responsables politiques et administratifs en matière de culture et d'art.

C'est ainsi qu'au Québec le rapport Bouchard propose, parmi cinq virtualités, le



Figure des temps présents, une production des étudiants de l'U.Q.A.M. en 1977. Conception et mise en scène de Serge Ouaknine, assisté de Madeleine Hébert. Photo: Labo Photo.

rattachement des conservatoires à une institution existante, soit concrètement la création d'une « constituante » englobant le réseau des conservatoires et rattachée à l'Université du Québec⁸. Ce rapport, de fait, ne se détermine absolument pas en faveur de cette solution, et de nombreuses personnalités m'ont clairement fait comprendre que la « constituante » serait la mort des conservatoires (qu'il s'agisse de membres des conservatoires eux-mêmes ou d'experts du Conseil des arts du Canada qui ne sont non plus favorables au rattachement « car cela ne marche pas »). Quant aux ministères intéressés, ils se montrent prudents et réticents quant à l'intégration en « constituante ». Le ministère de l'Éducation du Québec y verrait cependant quelques avantages: donner plus d'autonomie aux conservatoires en les dégageant des pesanteurs de la fonction publique (à la façon des universités...), faciliter la gestion tout en diminuant les coûts de fonctionnement, éliminer les duplications et les recoupements très coûteux, faire des efforts de concentration pédagogique et profiter des mutations nécessaires pour clarifier les curriculum et les cursus, égaliser enfin les moyens financiers entre le coût par élève au conservatoire et le coût par étudiant à l'université. Cet alignement, dans l'esprit du ministère de l'Éducation, implique une intégration assez rigide qui est loin de correspondre aux visées du ministère des Affaires culturelles québécois au cas où ce dernier accepterait de se dessaisir de sa tutelle sur les conservatoires.

La décision ne sera donc pas simple, mais politique du fait de la résistance des conservatoires, du conflit plus ou moins ouvert entre les deux ministères québécois et du manque d'articulation entre les réseaux, d'une part des conservatoires (de type européen), d'autre part des universités (de type nord-américain).

8. Autres propositions: statu quo, statu quo amélioré, régie autonome, rattachement au ministère de l'Éducation nationale.

Les universités et conservatoires canadiens devraient mener cette lutte avec détermination afin d'élever le niveau professionnel au niveau atteint par les voisins américains ou par certains centres artistiques de premier ordre en Europe. Le problème politique posé est celui de la sélection. Les universités sont généralement opposées à toute forme de sélection alors que la sélection est à la racine de l'organisation d'institutions comme l'École nationale de ballet, l'École nationale de théâtre du Canada, les conservatoires, etc. Il faut remarquer que certaines facultés d'art voudraient bien limiter les inscriptions dans certaines disciplines, sentant clairement que leur responsabilité doit aller au-delà de la fin des études, jusqu'à l'insertion professionnelle des finissants. Enfin, il peut y avoir pour l'enseignement d'un pays un échec s'il y a à la sortie des études une hémorragie de finissants qui partent à l'étranger (là où se trouve le travail) et créent un mouvement d'exode de cerveaux coûteusement formés.

Il serait faux de dire que les administrations ou les facultés d'art ne se préoccupent absolument pas de l'avenir professionnel des étudiants. Ainsi, le Conseil des arts du Canada, afin d'éviter la perte de très bons danseurs, prévoit verser des subventions aux compagnies de danse afin de pouvoir employer effectivement leurs danseurs pendant les cinquante-deux semaines de l'année; ceci devrait ainsi limiter l'hémorragie de jeunes finissants dont on vient de parler plus haut. Enfin faudrait-il augmenter largement les emplois d'art, comme a pu le faire la politique de Gérard Pelletier à Ottawa avec les camps d'été culturels destinés aux étudiants. On peut aussi aider les gradués à créer des petites troupes fournissant directement des emplois.



Répétition de *Wouf-Wouf* de Sauvageau par les étudiants de l'Option-Théâtre de l'Université de Sherbrooke (avril 1978). Mise en scène: Hervé Dupuis et Rodrig Mathieu. Photo: Centre de l'audio-visuel de l'Université de Sherbrooke par A.P. Cartier.

En fait, le problème de formation devrait être plus facilement maîtrisé dans un pays où il n'y a pas une multiplicité de cours privés dont le flux de finissants risque d'atteindre des niveaux catastrophiques. C'est dans le secteur de la danse que peut se poser ce problème au Canada, mais les cours de danse sont très souvent de simples centres de distraction ou de culture personnelle. Il existe aussi quelques établissements privés dans l'enseignement de l'art dramatique, mais là encore les phénomènes ne risquent pas de prendre des proportions inquiétantes comme cela se passe en France ou en Angleterre.

Cela ne nous empêche pas de penser que la diversité peut être très créative si l'émulation qu'elle doit inspirer permet l'amélioration des deux types de formation — par le secteur officiel ou par le secteur privé.

avenir

La crise actuelle, durable et profonde, peut menacer concrètement l'équilibre des arts au Canada. Des inquiétudes ont tendance à se cristalliser autour de l'autonomie d'institutions dépendant financièrement de l'État fédéral, cette autonomie pouvant être difficile à maintenir face à un gouvernement parfois qualifié de centralisateur.

Comme en Europe — mais à la différence profonde de ce qui se passe aux États-Unis — la source de financement des universités canadiennes se situe largement dans des dotations publiques. Ceci peut expliquer que l'autonomie hautement proclamée des institutions d'enseignement, quoique très réelle et profondément enracinée, ne puisse être comparée à l'autonomie plus puissante (par diversification des sources de financement) des universités américaines.

Or, l'élargissement de la crise économique constitue une menace à court terme sur cette autonomie dont les intéressés n'ont peut-être pas saisi le déroulement dialectique. Le système canadien a la fragilité de toute superstructure culturelle vis-à-vis de la base matérielle de la puissance d'État, c'est-à-dire l'infrastructure économique. Ainsi, il n'est nullement certain que les universités de l'Ontario, du Québec ou de toute autre province pourront éternellement jouir des fonds qu'elles réclament (et qui vont en croissant), sans connaître à un moment donné des injonctions du pouvoir imposant une remise en ordre en fonction d'une nouvelle politique, la clarification des curriculum et cursus, la concentration ou l'économie de certains programmes.

À ce sujet, je souhaite qu'à la différence de ce qui se passe généralement dans la sphère de l'économie de la production, les enseignements artistiques ne soient pas les premiers visés par les redressements budgétaires et les suppressions des politiques qualitatives et quantitatives. La menace est d'autant plus grave que l'on cherche un peu partout au Canada à progresser par la mise en place de structures durables permettant une réelle formation professionnelle des artistes, leur incorporation dans la société, leur promotion comme étudiant à part entière au sein des universités ou comme élève d'un enseignement supérieur rénové par la qualification et l'extension de la formation, l'interdisciplinarité et la polyvalence en vue d'une meilleure adaptabilité au marché de l'emploi.

Certains esprits sont conscients de ces menaces. Ou bien, ils pensent, dans une optique récessionniste, que certaines écoles devraient être fermées, mais compren-

nent tout de suite la quasi-impossibilité d'une telle action en une période de chômage croissant. Ou bien, se tournant résolument du côté du monde des affaires, ils portent leurs espoirs du côté des médias, anticipant que le gouvernement ne pourra pas toujours aider suffisamment les arts et la formation des artistes. De même, les fondations sont de plus en plus considérées comme pouvant venir au secours des arts. Ce qu'il faut pour ces fondations, c'est créer de *vrais* emplois artistiques alors qu'il y a des résistances, voire des reculs, à la mise en place de certaines politiques extensives ne répondant pas exactement à la finalité sociale et intrinsèque des arts du spectacle.

Il faudrait aussi se lancer dans une réflexion fondamentale et technique du rôle de la subvention, en expérimenter les différentes formes possibles et notamment réfléchir sur la « subventionnabilité » des arts à travers la demande finale des consommateurs. La subvention pourrait aussi être utilisée afin d'obliger les écoles à se préoccuper du marché du travail.

monde éclaté et/ou unité culturelle

Le problème du financement des arts est la grande question posée à l'économiste dans les années à venir. L'autre grande question est celle du devenir des arts (la réponse à la question: « où va-t-on? »), alors que nous n'avons aucune idée de ce que sera l'art spectaculaire dans vingt ans, pas même dans cinq ans.

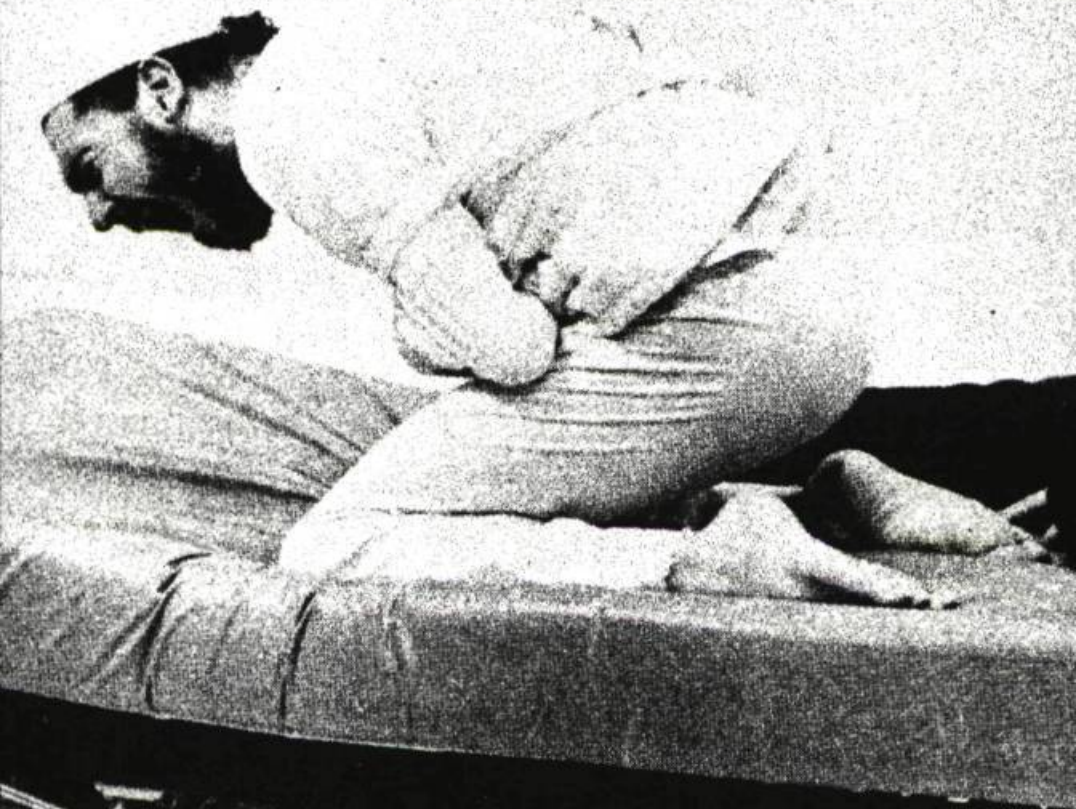
Peut-être y aura-t-il moins de grands établissements genre maisons de la culture, de plus en plus de petites troupes, de plus en plus de directions dans l'art aussi. Il se peut que nous allions ainsi vers un « monde éclaté », les arts vivants ayant de plus en plus tendance à se diversifier à cause du mouvement unificateur de la télévision. Et pourtant, la télévision bouge elle aussi... De toute façon, la grande lutte de demain sera la bataille contre l'unification, façon futuriste dont l'art aura à se mesurer contre le pouvoir, à son habitude. On peut encore prévoir que le *combination system* et le *star system* demeureront. Le monde de l'enseignement, de son côté, sera de plus en plus envahi.

La problématique d'une unité culturelle est donc largement entaillée par ce que l'on vient de dire. Nous avons conscience d'être à un moment de disparition des grandes espérances, où il n'y a plus guère de foi en la nature, où l'auto-crédation règne par l'omniprésence des producteurs de critères, créateurs parfois improvisés et largement semi-professionnels dans bien des cas...

Je pense fondamentalement qu'il ne faut pas dissocier l'idée qu'on peut avoir de la formation de l'artiste de l'idée et de la connaissance qu'on peut avoir de la vie de l'artiste. Notamment, la vie et la création de l'artiste doivent continuer à être risquées parce que dans l'art, il n'y a pas de référentiel, tout au plus la dialectique la plus pure, en fait, la liberté. L'enseignement et la formation doivent aussi être risqués: aux universitaires de saisir cela, aux cadres des facultés ou conservatoires de l'intérioriser, aux étudiants et enseignants de le vivre jusqu'au bout.

Il faut, semble-t-il, incorporer: la formation des artistes à la formation des citoyens

Le Fou de la Nonne par les étudiants de l'Université d'Ottawa (Comédie des Deux Rives) dans une mise en scène de Serge Ouaknine. Photo: Ron MackKenzie.



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 y

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.¹) 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.