

La formation théâtrale au Québec : trop d'écoles?

Gilles Marsolais

Number 138 (1), 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63152ac>

[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. (2011). La formation théâtrale au Québec : trop d'écoles? *Jeu*, (138), 42–49.

GILLES MARSOLAIS LA FORMATION THÉÂTRALE AU QUÉBEC : TROP D'ÉCOLES ?

Devrions-nous rouvrir le dossier des écoles de théâtre au Québec ? Malgré les heurts et les dangers de l'entreprise, je crois que oui. Bien des gens du milieu le croient aussi. Le texte qui suit, centré sur la formation de l'acteur, veut encourager une réévaluation globale de la formation en art dramatique.

Un peu d'histoire

Durant la première moitié du XX^e siècle, c'est par la pratique, au contact de leurs aînés, que les comédiens se forment. Ils prennent aussi des cours privés et sont influencés par les troupes françaises en tournée. Des membres de ces troupes s'établissent au Québec, et certains y poursuivent une double carrière de comédiens et de professeurs.

Le Conservatoire Lassalle (du nom de son fondateur, Eugène Lassalle), fondé en 1907, est la première institution qui offre à l'acteur certains éléments de sa formation, surtout dans les disciplines de la parole¹. Antoinette Giroux et Jacques Auger sont, dans les années 20, les premiers Canadiens français à obtenir des bourses pour étudier le théâtre en France. Plusieurs comédiens, avec ou sans bourse, firent de même par la suite.

1. Affilié à l'Université de Montréal en 1920 et devenu cégep en 1972, le Conservatoire Lassalle donne maintenant une formation préprofessionnelle en théâtre.

La France fut longtemps considérée comme le pays où il fallait aller pour faire ou parfaire sa formation².

Dès les années 40, on sent la nécessité d'offrir une formation complète en art dramatique pour répondre aux besoins du théâtre et aussi de la radio qui, à l'époque, emploie beaucoup de comédiens. Le monde musical ressent des besoins similaires. Voilà pourquoi, sous l'impulsion de Wilfrid Pelletier, on crée en 1942 le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec. Il faudra cependant attendre encore douze ans pour que la section d'art dramatique devienne réalité.

Entre 1942 et 1954, bien des démarches sont entreprises pour faire aboutir ce projet, mais sans succès. Afin de combler un vide de plus en plus manifeste, le Théâtre du Nouveau Monde fonde sa propre école en 1952. Les cours sont donnés à temps partiel par les comédiens chevronnés du TNM, et les jeunes qui les suivent ont la possibilité de jouer dans les spectacles de la compagnie. Faute de budget, l'école doit fermer en 1956.

Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal (CADM) ouvre ses portes le 13 décembre 1954. C'est le metteur en scène français Jan Doat qui en assume de fait la direction, même s'il

2. Une notable exception : Paul Hébert, qui décida d'aller faire son *training* en Angleterre.



Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal, fondé en 1954, est établi rue Henri-Julien depuis 2001. © Mathieu Corriveau.

n'est pas directeur en titre³. Jean Valcourt, ex-pensionnaire de la Comédie-Française, lui succède en 1957 et, dès l'année suivante, il fonde le Conservatoire d'art dramatique de Québec (CADQ).

La loi du Conservatoire autorisait l'institution non seulement à créer et à étendre son propre réseau, mais aussi à contrôler l'évolution de l'enseignement musical et théâtral à travers la province. Il est surprenant de constater que jamais le Conservatoire n'a usé de cette autorité, ce qui a ouvert la porte à un développement plutôt anarchique de l'enseignement du théâtre et de la musique au Québec.

L'École nationale de théâtre du Canada (ÉNT)/National Theatre School of Canada (NTS) est créée en 1960, sous l'influence du grand pédagogue Michel Saint-Denis. C'est une école privée pancanadienne qui naît dans le courant de bilinguisme et de

biculturalisme de l'époque⁴. Dès sa fondation, l'École nationale offre des programmes en interprétation, en scénographie et en production.

Les collèges classiques ont joué un rôle important dans le développement du théâtre au Québec ; de nombreux comédiens y ont fait leurs premières armes, et les Compagnons de saint Laurent y ont recruté plusieurs jeunes qui allaient devenir les bâtisseurs du théâtre québécois. Dans les années 60, trois collèges, entre autres, se signalaient par leurs activités théâtrales : Sainte-Marie, Sainte-Thérèse et Saint-Hyacinthe. À la fin des années 60, les collèges de Sainte-Thérèse et de Saint-Hyacinthe deviennent des cégeps alors que le collège Sainte-Marie devient l'une des constituantes de l'Université du Québec à Montréal (UQAM).

Dans les trois institutions, des animateurs et des professeurs conçoivent des programmes professionnels de théâtre qui,

3. Jean Bruchési, sous-secrétaire de la province, expliquait : « Ce poste public appartient de droit à un Canadien français. Il ne s'agit pas de mettre en doute les aptitudes de M. Doat à le remplir, mais c'est une question de principe. » Jean Valcourt ne portera pas non plus le titre officiel de directeur.

4. La Commission sur le bilinguisme et le biculturalisme (dite Laurendeau-Dunton) commence ses travaux en 1963.



L'École nationale de théâtre du Canada. © Serge Langlois.

sans étude des besoins du milieu, reçoivent l'aval des autorités. C'est ainsi que naissent les options-théâtre des cégeps Lionel-Groulx et de Saint-Hyacinthe, ainsi que le module puis le département de théâtre de l'UQAM.

Du côté anglophone, l'Université Bishop ouvre en 1968 un programme professionnel de théâtre ; l'Université Concordia (1974) et deux cégeps, John Abbott (1973) et Dawson (1974), font de même.

Le Rapport Black⁵

En 1954, le Québec ne comptait qu'une seule école professionnelle de théâtre. Vingt ans plus tard, il en comptait onze, six francophones et cinq anglophones (par sa taille et ses deux sections, française et anglaise, on peut compter l'ÉNT/NTS comme deux écoles). C'est à ce moment que le Conseil des Arts du Canada forme un comité de cinq membres pour faire une « enquête sur la formation théâtrale au Canada ».

5. À l'occasion du 25^e anniversaire de la revue, je suis revenu sur le 25^e anniversaire du *Rapport Black* dans *Jeu* 100, 2001.3.

Cette enquête a produit un rapport⁶, qu'on a nommé le *Rapport Black*, du nom de Malcolm Black, président du Comité, dont les quatre autres membres étaient Gordon Peacock, Cameron Porteous, Jean-Pierre Ronfard et moi-même. Dès le début des travaux, il devint évident que le Québec francophone constituait un cas d'espèce ; Jean-Pierre Ronfard et moi avons été chargés d'en faire une étude à part⁷.

Déjà à cette époque, on s'interrogeait sur la pertinence de toutes ces écoles et leur concentration à Montréal⁸. On se demandait comment ces jeunes diplômés des écoles trouveraient du travail dans un marché qui ne croissait pas assez pour les accueillir tous. Et comment justifier les ressources considérables investies dans cette formation, alors que l'activité professionnelle manquait cruellement de moyens ? C'est dans ce contexte que le Comité entreprit ses recherches.

6. *Rapport du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada*, 1977, 171 p.

7. À cause de sa proximité géographique et de ses nombreux étudiants venant du Québec, la section française du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa fut incluse dans l'étude québécoise francophone.

8. En 1985, le *Rapport du Comité ad hoc en théâtre professionnel (Rapport Le Gendre)* reprend ce constat (p. 34).



L'École nationale de théâtre du Canada fêtait ses 50 ans en 2010.

Dans l'ensemble, les conclusions du *Rapport* concernant les écoles francophones étaient beaucoup plus favorables que celles des écoles anglophones. En effet, sur la quarantaine d'institutions anglophones, seulement huit ont mérité la qualité de « professionnelles », alors que toutes les écoles francophones ont obtenu cette reconnaissance. Mais la vocation des cégeps était remise en question. Compte tenu de l'âge normal d'entrée au cégep, ce niveau devrait être préparatoire et non professionnel. Le *Rapport* proposait cependant que les programmes de théâtre des deux cégeps soient transférés dans des régions éloignées, soit au Saguenay-Lac-Saint-Jean et à Sherbrooke, pour répondre aux politiques de régionalisation prônées par le gouvernement de l'époque et pour encourager les jeunes à rester dans leur région une fois leur formation complétée. Le programme serait alors divisé en deux étapes, soit deux années préparatoires donnant accès aux écoles professionnelles et à l'université, et deux années professionnelles pour ceux qui voudraient compléter leur formation dans leur région.

C'était la recommandation la plus percutante du *Rapport*, celle qui a fait le plus de bruit à l'époque, mais on ne lui a jamais donné suite. Une chose est certaine : si des écoles professionnelles de théâtre avaient été implantées dans les

régions mentionnées, elles auraient été le foyer d'activités théâtrales soutenues. En effet, les professeurs, professionnels du théâtre, auraient dû, à cause de l'éloignement, s'installer dans ces régions et seraient devenus les moteurs de la production théâtrale, comme cela s'est produit à Québec. On peut même penser qu'au bout de quelques années, on aurait pu créer un type différent de formation, soit la troupe-école, comme au Vancouver Playhouse. Mais oublions vite cela.

Le *Rapport Black* ne mettait pas en cause le nombre d'écoles au Québec. Il soulignait que, durant l'année de ses travaux, les écoles francophones avaient formé 39 comédiens, 11 techniciens et 6 décorateurs, considérant ce nombre acceptable dans un marché en perpétuelle mouvance. Martial Dassylva dans *La Presse* (17 juin 1978) dénonçait cependant cet optimisme en citant les chiffres de l'Union des artistes sur les faibles revenus et les conditions de vie difficiles des comédiens. Il soulevait ainsi une question pertinente à l'époque et cruciale aujourd'hui⁹.

Le *Rapport Black* a été « tabletté », et ses principales recommandations n'ont pas été sérieusement étudiées, encore moins mises en pratique. Pourtant, les questions posées étaient judicieuses. Voilà pourquoi le 3^e Congrès québécois du théâtre, organisé par le CQT, adoptait unanimement le 24 avril 1988 la résolution suivante : « Il est proposé que se tiennent des États généraux sur la formation professionnelle en art dramatique au Québec et ce, d'ici le mois de février 1989. »

Les États généraux sur la formation professionnelle en art dramatique au Québec

Ainsi, onze ans après la parution du *Rapport Black*, le milieu exprimait « une volonté commune d'interroger l'enseignement de l'art dramatique au Québec et d'envisager les réformes souhaitables, et ce, en dépassant les suspicions ou les chicanes de clocher¹⁰ ». Cette dernière précaution n'était pas inutile.

On forma un comité organisateur qui mit plus d'un an de réflexion et de consultation en vue des États généraux qui furent tenus les 5, 6 et 7 mai 1989. Le Comité était composé de Jean-Luc Bastien, Pierre-Jean Cuerrier, Michel Demers, Carole Fréchette, Gilbert Lepage, Monique Rioux, Pierre Rousseau et moi-même. Les préoccupations du milieu et les questions soulevées étaient les mêmes que celles du *Rapport Black*.

Durant l'une des plénières des États généraux, Gilles Renaud est venu au micro et a laissé tomber calmement cette petite phrase : « Moi, je trouve qu'il y a trop d'écoles de théâtre. » Un lourd silence s'ensuivit et plusieurs têtes se baissèrent, comme si bien des gens se demandaient : « Est-ce que mon école serait de trop ? »

9. Martial Dassylva a consacré deux articles dans *La Presse* au *Rapport Black* (9 et 17 juin 1978) et Angèle Dagenais un dans *Le Devoir* (9 juin 1978).

10. Demande d'aide financière présentée au ministère des Affaires culturelles du Québec pour l'organisation des États généraux sur la formation professionnelle en art dramatique au Québec, mai 1988, p. 2.

Le Conseil supérieur de la formation en art dramatique (CSFAD)

Les États généraux sur la formation en art dramatique ont créé le CSFAD, pour donner suite à ses réflexions, comme les États généraux sur le théâtre avaient créé le CQT. Mais le CSFAD n'a jamais eu les moyens de réaliser ses objectifs, car seules les écoles de théâtre l'ont modestement soutenu, alors que le gouvernement du Québec n'a jamais répondu à ses demandes de financement. Tout le travail du Conseil a été fait bénévolement, sans bureau et sans secrétariat. Les réunions ont passé d'un lieu à un autre, notamment à l'École nationale et au Théâtre de Quartier. Dans de telles conditions, il est remarquable que le CSFAD ait poursuivi ses travaux pendant une dizaine d'années.

Compte tenu de ses moyens, le Conseil a fait du bon travail. Il a favorisé notamment le développement des programmes préparatoires de théâtre dans les cégeps et il a mis de l'ordre dans les cours et les ateliers privés, qui devaient obtenir son accréditation. Il a également servi de point de rencontre et de dialogue entre les écoles, ce qui n'existe plus depuis sa disparition.

La composition du CSFAD était très prometteuse : on y comptait quinze membres, dont huit venaient des différentes professions du théâtre et sept des écoles. On assurait donc une représentation majoritaire du milieu. Dans les faits cependant, les choses se sont passées autrement. Les professionnels manquaient souvent d'intérêt pour la problématique des écoles ; il était difficile de les recruter, et ils ne demeuraient pas assez longtemps au Conseil pour y avoir une influence déterminante. Les plus impliqués furent ceux qui enseignaient aussi dans les écoles, mais ils n'avaient plus alors le recul nécessaire pour faire évoluer la réflexion.

Les représentants des écoles, qui participaient assidûment aux réunions, avaient donc une voix prépondérante au CSFAD. Il y régnait cependant une règle tacite que l'on pourrait résumer ainsi : « Touche pas à mon école et je ne toucherai pas à la tienne. » Cela explique pourquoi les délibérations et les gestes posés ont porté sur des éléments périphériques aux écoles, mais n'ont jamais abordé la question des écoles elles-mêmes, ce qui aurait dû en être l'objectif premier. De telle sorte qu'aucun problème de fond, structurel, opérationnel ou pédagogique, n'a été abordé au CSFAD. Ainsi, quand le CSFAD a cessé ses travaux, plus de 20 ans après le *Rapport Black*, la réflexion sur les écoles n'avait pas vraiment avancé.

En 2007, 2008, 2009, 2010...

Les Seconds États généraux du théâtre ont eu lieu en 2007. La proposition 72 y reprenait les préoccupations du milieu théâtral en demandant : « Que le CQT mette sur pied un comité de réflexion sur la cohésion et la complémentarité dans la formation théâtrale au Québec. » La proposition a été retenue dans le document *les Suites des Seconds États généraux* ; adressée au « milieu théâtral », elle était rédigée ainsi : « Que soit entreprise une réflexion sur la cohésion et la complémentarité dans la

formation théâtrale professionnelle au Québec, en regard avec le développement du milieu théâtral professionnel québécois. » Lors du Colloque du CQT en 2009, un groupe de praticiens redemandait au CQT de « mettre sur pied un comité de réflexion sur la formation qui comprendrait des intervenants du milieu de l'éducation, des directeurs d'école et des représentants du milieu théâtral ». À ce jour (février 2011), la démarche reste à faire¹¹.

Pourquoi ce retard ? On invoquera le manque de ressources (temps, argent, personnel) pour réaliser ce mandat, mais j'ai l'impression que personne ne veut toucher à cette patate chaude qui implique deux ministères, deux conservatoires, quatre cégeps, une école privée pancanadienne, trois universités, plusieurs unités syndicales et des décennies d'histoire, où chacun veut sauvegarder ses acquis. *Le statu quo* est si confortable qu'on se demande comment on pourrait en modifier les paramètres. Si j'avais une baguette magique pour refaire l'histoire, je ne permettrais pas la création des cégeps professionnels de théâtre et je limiterais aux recherches théoriques et à l'enseignement non professionnel le rôle de l'université¹². Pourquoi ?

Les cégeps

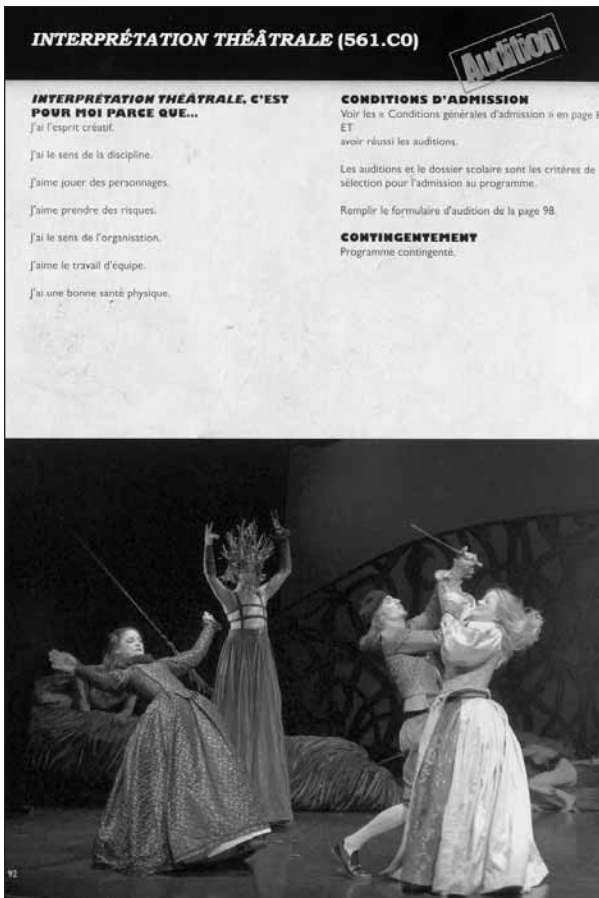
Les cégeps sont conçus pour admettre dans le programme de son choix tout étudiant qui a réussi son secondaire. Or, pour l'apprentissage professionnel du théâtre, la question de l'âge est cruciale et l'âge normal de la fin du secondaire ne correspond pas à l'âge idéal pour entrer dans une école de théâtre, car l'adolescence et la formation théâtrale constituent un mélange trop explosif. Dans les faits, les cégeps refusent nombre de candidats à cause de l'immaturation de leur âge, ce qui contredit leur définition. De plus, pour obtenir les budgets nécessaires à leur enseignement, les cégeps sont contraints d'accepter un grand nombre d'élèves au départ et d'en éliminer, tout au moins en jeu, plus de la moitié. Cela crée pour ces étudiants des tensions qui s'ajoutent à celles, déjà grandes, liées au parcours normal de la formation en théâtre, et pour les professeurs, une perte de temps et d'énergie considérables.

Par ailleurs, la structure pédagogique et administrative des cégeps ne correspond pas à la liberté qui devrait être celle d'une école d'art¹³. Les cégeps sont soumis aux diktats des programmes ministériels et doivent s'y conformer, même si ces

11. Depuis novembre dernier, je fais partie du Conseil d'administration du CQT ; j'y aurai donc ma part de responsabilité dans le dossier des écoles de théâtre.

12. Cette position est à l'opposé de celle que je défendais dans les années 60. J'anticipais alors que le théâtre à l'UQAM serait si dynamique qu'il entraînerait la fermeture du Conservatoire, dirigé par Jean Valcourt, qui selon moi était passéiste et déconnecté de la réalité québécoise. Au cours des années 70, ma réflexion et les événements ont renversé ma perspective et, assez ironiquement, je suis devenu, en 1978, directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal !

13. Sur ce plan, seule l'École nationale a la complète liberté artistique, mais les deux conservatoires d'art dramatique ont toujours joui d'une grande liberté dans l'établissement et la conduite de leurs programmes, différents l'un de l'autre et modifiables au gré des directions et des corps professoraux.



Programme de l'Option-théâtre du cégep Lionel-Groulx à Sainte-Thérèse.

programmes ne s'ajustent pas aux réalités de la formation théâtrale. Le type d'apprentissage qui fait loi au ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport ne correspond pas à la relation praticien-apprenti qui fonde la formation en art dramatique. Les professionnels qui enseignent au cégep savent très bien adapter (contourner ?) les programmes et enseigner les « vraies affaires », mais ils sont souvent en porte-à-faux par rapport au cadre officiel.

Enfin, même si les cégeps offrant le théâtre existent depuis plus de 40 ans, ils ne sont jamais devenus des foyers d'animation régionale ; la presque totalité de leurs professeurs habitent Montréal, et aucune activité théâtrale significative n'a bénéficié de la présence d'un cégep professionnel. Les deux cégeps francophones sont trop près de Montréal pour générer une activité théâtrale régionale et trop loin pour que leurs étudiants profitent du contact quotidien avec la grande ville.

L'université

Durant les années 60, le Québec a pris ses distances par rapport à la France et a recherché d'autres sources d'inspiration. Le modèle américain a souvent servi d'exemple dans différents domaines. Le jeune rêveur que j'étais à l'époque voyait la formation théâtrale qui se donnait dans les universités américaines et croyait que le même système pouvait être implanté ici. Ce rêve animait aussi l'équipe de professeurs qui ont implanté au collège Sainte-Marie un programme de théâtre et qui ont formé le module d'art dramatique de l'UQAM en 1969. L'ambiguïté soulignée dans le *Rapport Black* entre la formation généraliste offerte par l'UQAM et la volonté de spécialisation des étudiants subsiste encore aujourd'hui. En jeu, nombre d'étudiants vont à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM avec la ferme intention de devenir comédiens professionnels. Certains y parviennent, grâce à leur talent et à leur détermination, même si, durant leur baccalauréat, ils ne reçoivent qu'une fraction de la formation pratique offerte dans les autres écoles. L'École supérieure doit d'ailleurs faire une présélection de ses candidats aux Auditions du Quat'Sous, alors que tous les finissants des autres écoles y sont admis. Cela remet en question le statut « professionnel » de l'École supérieure de l'UQAM.

À la fin des années 60, une analyse compétente et indépendante aurait conclu que le Québec francophone, avec déjà trois écoles professionnelles d'art dramatique, devrait maintenant répondre aux besoins de formation en mise en scène, de formation continue, de recherche et d'expérimentation, plutôt que de créer d'autres écoles semblables aux écoles existantes.



Étudiants de l'École supérieure de théâtre de l'UQAM. © Journal (l) Média.





Que faire maintenant ?

Y a-t-il trop d'écoles de théâtre ? Je ne sais pas. Mais je suis certain d'une chose : il y a trop d'écoles de théâtre qui donnent la même formation au même niveau. Et cela ne rend service à personne. Depuis plusieurs années, les Auditions du Quat'Sous lancent sur le marché du travail quelque 75 comédiens qui viennent presque tous des écoles¹⁴. C'est pratiquement le double du nombre de 1977. Est-ce que la pratique a doublé ? Est-ce que les conditions de vie des comédiens se sont améliorées ? Peut-on prévoir, à moyen ou à long terme, une multiplication des activités dans le domaine du spectacle ? La réponse à ces trois questions est malheureusement non.

Voilà pourquoi un grand nombre de comédiens (et encore plus de comédiennes) de grand talent travaillent peu ou pas du tout. Ils ne s'en vantent pas, car ils savent qu'un acteur ne doit jamais projeter une image négative et que bien des employeurs croiront que, s'ils ne travaillent pas, c'est par manque de talent. C'est la loi du silence qui crée l'illusion que tout va bien. Ne serait-il pas temps de travailler sur le développement qualitatif plutôt que quantitatif ?

Il n'est pas question de contingenter le nombre de nouveaux arrivants, comme cela s'est déjà fait dans certains pays de l'Est où l'État garantissait l'emploi. D'ailleurs, nous sommes en régime de libre entreprise, et le diplôme n'est pas nécessaire pour pratiquer les divers métiers de l'art dramatique. Mais les écoles fonctionnent en grande partie grâce à l'argent public, et les citoyens ont le devoir de surveiller comment on utilise leur argent.

Par ailleurs, après leur formation de base, les comédiens sont laissés à eux-mêmes. Parmi les écoles de théâtre, seul le CADM offre des ateliers de perfectionnement, mais ces ateliers ne répondent qu'à une petite partie des besoins, et le jeu n'y est enseigné qu'en relation avec la caméra. Quant à l'atelier de mise en scène que le CADM a offert pendant dix-sept ans, il est en veilleuse depuis 2006. L'École nationale accepte en mise en scène deux candidats tous les deux ans, et le CADQ un candidat par année. C'est dire que cette discipline demeure le parent pauvre de la formation théâtrale au Québec. Quand on songe à l'essor que l'enseignement professionnel a apporté au jeu, à l'écriture dramatique, à la scénographie et aux techniques de scène, on peut évaluer l'influence à long terme qu'aurait sur le théâtre une formation en mise en scène pouvant accueillir plusieurs candidats par année.

Il ne fait aucun doute qu'une restructuration de l'enseignement du théâtre s'impose. Il faut en confier le mandat à un groupe de spécialistes n'ayant aucun intérêt personnel ou institutionnel à défendre. Ce ne sera pas facile à trouver. Il faut aussi se méfier des simplifications économiques. Le maintien *status quo* serait préférable à une réforme faite pour épargner de l'argent. Malgré tout, on doit espérer que, 35 ans après le *Rapport Black*, on se penche sérieusement sur l'enseignement du théâtre au Québec, qu'on l'analyse objectivement et qu'on y apporte les profondes modifications proposées par plusieurs études et souhaitées par le milieu. ■

14. Quelques autodidactes sont aussi acceptés.

Appartement B, création collective mise en scène par Frédéric Blanchette à l'automne 2010 au Conservatoire d'art dramatique de Montréal. Sur la photo, les neuf finissants de l'année 2010-2011 : Nathalie Doummar, Raphaëlle Lalonde, Julien Hurteau, Louis Labarre, Jonathan Morin, Stéphanie Bélanger, Sarah Laurendeau, Marie-Ève Charbonneau et, à l'avant-plan, Simon Lacroix. © Robert Etcheverry.