

## Article

---

« La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création : courants et contre-courants »

Danièle Le Blanc

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 16, 1994, p. 193-212.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041219ar>

DOI: 10.7202/041219ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

**Danièle Le Blanc**

## **La Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants**

**D**ans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, les milieux théâtral et intellectuel québécois appellent la création d'une école professionnelle de formation du comédien. Cette institution permettrait l'essor et le développement d'un théâtre national canadien-français.

Le 29 mai 1942, le Secrétaire de la Province, Hector Perrier, annonce la création du Conservatoire de musique et d'art dramatique de la Province de Québec. Suite à de nombreuses consultations et malgré le débat qui oppose les fervents d'une formation inspirée du Conservatoire de Paris aux adeptes d'une formation fondée sur les pratiques du théâtre qui se fait au Québec, la section d'art dramatique du Conservatoire voit officiellement le jour en 1954, douze ans après le vote de la loi qui en assure l'existence.

L'observation des principaux courants pédagogiques qui jalonnent l'histoire du Conservatoire de Montréal nous permet de retracer les mouvements idéologiques et d'identifier les tensions qui marquent cette institution.

## DU RÊVE À LA RÉALITÉ

**La loi du Conservatoire**

Le Conservatoire de musique et d'art dramatique de la Province de Québec est une institution d'État régie par une loi. La «Loi du Conservatoire», chapitre 22, votée en 1942 (statuts refondus en 1964), assure l'existence légale de cette institution. D'abord sous l'autorité du Secrétaire de la Province, elle se retrouve en 1959 au ministère de la Jeunesse et est intégrée au ministère des Affaires culturelles dès la fondation de ce dernier en 1961.

Contrairement à la section de musique du Conservatoire, la section d'art dramatique n'est soumise à aucun programme pédagogique. En effet, il n'existe aucun document, aucun cadre pédagogique, ni à l'origine ni au cours des années suivantes, ayant valeur légale et que la direction de l'école soit tenue d'observer.

Cette considération est déterminante pour l'histoire et le développement de la formation en art dramatique au Conservatoire. Elle révèle l'existence dès le départ, d'une liberté et d'une autonomie pédagogique totales. Le directeur du Conservatoire est maître à bord et n'a aucun compte à rendre des transformations pédagogiques à la direction générale des Conservatoires.

Durant la période de 1942 à 1954, le gouvernement effectue des consultations auprès de certaines personnalités reconnues du milieu théâtral. Les journalistes et la critique participent au débat qui entoure la création de cette première école professionnelle.

À cette étape de son histoire, le Conservatoire se trouve au cœur même d'un débat fondamental, débat qui se poursuivra tout au long de son existence.

Alors qu'on approche du but, deux courants de pensée, tout à coup s'installent, deux courants idéologiques. Des gens se disent et je suis de ceux là, qu'il faut se coller de très près à la réalité pédagogique, à la formation française, donc parisienne. D'autres disent: «Oui, ça va, ça ne nous gêne pas du tout quant au répertoire mais nous aimerions que ce conservatoire soit dirigé par quelqu'un de Montréal ou du Québec. Que ce soit quelqu'un de chez nous qui définisse sa pensée, son orientation et assure son développement.» [...] C'est peut-être ce qui a retardé la mise en place d'une école de formation théâtrale officielle<sup>1</sup>.

### **Jan Doat, metteur en scène français et premier directeur du Conservatoire d'art dramatique de Montréal**

En 1953, le Festival de Montréal décide de monter la *Jeanne d'Arc au bûcher* de Claudel-Honegger. On choisit de faire appel à Jan Doat, un metteur en scène français qui l'a présentée à Paris où il a remporté un succès remarquable.

Le 8 octobre 1954, Wilfrid Pelletier, directeur général du Conservatoire de musique et d'art dramatique écrit à Duplessis et lui propose la nomination de Doat comme pédagogue-expert en art dramatique et théâtral du Conservatoire. L'ouverture de l'école a lieu le 19 novembre 1954.

La nomination de Doat ne manquera pas de heurter certains membres de la communauté théâtrale. Certains iront même jusqu'à déplorer le manque d'éthique du gouvernement. Malgré la controverse, les activités de la section dramatique démarrent. Doat mettra sur pied le premier programme de formation professionnelle du comédien, formation qui se donnera dans les locaux du Monument National.

---

<sup>1</sup> Entrevue avec Guy Beaulne, décembre 1992.

## LES ANNÉES DE CONSOLIDATION: 1954-1969

**Jan Doat, un homme de réforme**

En 1930, Doat est l'élève de Charles Dullin à l'Atelier. En 1936, il fonde avec Jean-Louis Barrault et Julien Bertheau une école de comédiens, *le Centre de préparation du comédien*. En 1945 et 1946, il est directeur artistique du Théâtre du Vieux-Colombier qui avait été fondé par Copeau. À sa nomination au Conservatoire, Doat a 15 années de professorat d'art dramatique dont les cinq dernières à l'École d'art dramatique du Vieux-Colombier.

Il est l'auteur de plusieurs ouvrages dont *Feux de camp*, essai sur une forme primitive du théâtre, *l'Expression corporelle du comédien*, essai et méthode de plastique au théâtre, *la Récitation chorale*, théorie, méthode et notation de déclamation collective du chœur parlé et de *Entrée du public*, essai sur la psychologie collective et la contagion mentale au théâtre, dont la préface est de Dullin.

Doat œuvre à la création d'un théâtre renouvelé. Par un discours qui s'apparente à celui de Copeau et des membres du Cartel (Dullin, Jouvet, Copeau, Pitoëff), il se situe dans un mouvement de contestation des formes théâtrales traditionnelles où le comédien est avant tout une voix et possède un emploi qu'il utilise comme passe-partout, et où le corps est complètement évacué.

**Jan Doat et les premiers programmes pédagogiques du Conservatoire de Montréal**

Doat crée un programme de formation d'une durée de deux ans. Les disciplines enseignées sont les techniques vocales, la culture dramatique, les

techniques tragiques, comiques et contemporaines. Il s'entoure d'une équipe de professeurs spécialisés et assure lui-même les cours d'interprétation.

Le programme de formation subira des transformations majeures au cours des premières années. À la première période, les cours de formation du corps marquent une nette avance sur la formation vocale qui est pour ainsi dire, le parent pauvre du programme. Celle-ci marquera un prodigieux bon en avant à la période 1955-1957 alors qu'elle passe de 34 heures/année à 120 heures/année. La formation du corps demeure stable avec un total de 59 heures pour les deux périodes.

En 1957, Doat quitte le Conservatoire. Jean Valcourt lui succède à titre de directeur des études dramatiques.

### **Jean Valcourt, comédien de la Comédie-Française formé au Conservatoire de Paris**

Jean Valcourt est appelé au poste de directeur des études dramatiques du Conservatoire en septembre 1957, fonction qu'il occupera à compter de janvier 1958.

Il s'agit en l'occurrence d'un ex-comédien de la Comédie française. Il a reçu sa formation au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Il est aussi musicien et compositeur.

Il a terminé sa formation en 1932 avec le prix de Tragédie et de Comédie. Il fut immédiatement engagé par Émile Fabre à la Comédie-Française où il débuta officiellement en 1932 dans le rôle d'Alceste du *Misanthrope*. Il est demeuré 12 ans à la Maison de Molière au sein de laquelle il a interprété les grands rôles du répertoire classique: Alceste du *Misanthrope*, Clitandre des *Femmes Savantes*, Rodrigue du *Cid*, Cinna, Polyeucte, Nicomède, Pyrrhus d'*Andromaque*, Néron de *Britannicus*, Titus et Oreste de l'*Iphigénie* de Goethe.

### **Valcourt: le vrai départ (1958-1969)**

Au cours de cette direction qui durera 11 ans s'établiront les lignes directrices de la pédagogie de l'institution fondée sur une formation classique inspirée du Conservatoire de Paris.

Valcourt connaît au cours de son règne certains des grands moments de l'histoire et du développement de la culture québécoise: l'avènement de la dramaturgie et la revendication de la langue québécoise comme porte-étendard d'identité.

Dès son entrée au Conservatoire en 1958, Valcourt crée une troisième année d'études. Outre cette modification, le programme de formation tel qu'élaboré par Doat demeure fondamentalement le même.

### **Objectifs pédagogiques**

Dans un rapport sur le projet d'extension à trois années du temps de scolarité, Valcourt décrit les objectifs de la section art dramatique du Conservatoire.

Il s'agit pour nous:

1. de donner à nos élèves une technique éprouvée et solide dans toutes les opérations qui concourent à l'expression corporelle, prononciation, articulation, phraséologie, etc.

2. d'éveiller en eux le sens d'une expression théâtrale juste, corporelle et orale, dans les styles des différentes époques, dans les modalités diverses des genres dramatiques, Tragédie, Comédie Classique, Comédie Moderne, française et étrangère.

3. de les initier à l'Art de dire les vers et à celui de la lecture à haute voix.

4. de développer en eux les qualités supérieures de l'interprète: sincérité, finesse, émotion, sens du mouvement, élégance, esprit, pittoresque, etc.

5. de les aider à déceler leur véritable emploi au théâtre, c'est-à-dire le genre de personnages qui convient le mieux à leur personnalité, à étendre ses dispositions à des emplois voisins afin d'élargir le champ de leurs possibilités<sup>2</sup>.

6. de les aider aussi à parfaire leur culture générale et leur jugement critique en leur facilitant les lectures d'ouvrages généraux et spécialisés, la connaissance de la littérature dramatique<sup>3</sup>.

À la section «Pédagogie et esthétique» d'un document sur le Conservatoire, Valcourt décrit les lignes de force de la pédagogie du Conservatoire telle qu'il l'a établie. Voici les lignes essentielles de ce document:

- le Conservatoire d'art dramatique offre une formation complète aux niveaux technique, physique et psychique. Cette formation permet au comédien d'envisager tous les aspects de la profession;
- le comédien doit dominer tous les modes d'expression mis à sa disposition. Il doit exprimer et maîtriser ses émotions. Le contrôle des techniques doit lui permettre d'être un interprète dans toute la richesse du terme;
- l'interprétation doit permettre la restitution des valeurs humaines authentiques contenues dans les grandes œuvres;
- le jeune acteur a pour tâche l'observation des comportements humains, la découverte de leur sens réel dans l'œuvre et inspirer l'interprète;
- la technique doit être au service du mystère théâtral<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> C'est dire assez clairement qu'on a tenté de revenir, sous Valcourt, à cette distribution par emploi jugée vieillotte au temps de Lassalle. L'idée d'«étendre ses dispositions à des emplois voisins» suppose, heureusement, qu'on ne s'est pas enfermé tout à fait dans ces anciennes catégories.

<sup>3</sup> Jean Valcourt, «Rapport sur un projet d'extension de trois années du temps de scolarité à la Section Art Dramatique du Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique de la Province de Québec», dactylogramme, Archives du CADM.

<sup>4</sup> Jean Valcourt, [sans titre], dactylogramme, Archives du CADM.



## LES ANNÉES DE RÉFORME: 1967-1978

**Un vent d'agitation sur le Conservatoire**

Valcourt décède le 14 janvier 1969. Avant la nomination d'un directeur à sa succession, le directeur général du Théâtre au ministère des Affaires culturelles, Guy Beaulne, assume la direction immédiate en collaboration avec des comités de direction désignés par les professeurs. Au cours de cette période, un triumvirat de professeurs se chargera de la direction intérimaire avec François Cartier en tête. Paul Hébert est nommé directeur en 1970.

**Amorce d'une réforme pédagogique: 1967**

Cartier et Georges Groulx déposent le 12 juin 1967 un document intitulé *Recommandations faites à la commission d'enquête sur l'enseignement des arts*. On y trouve une série de propositions visant à améliorer l'enseignement. L'une d'elles concerne l'enseignement de l'improvisation. L'improvisation est intégrée au cursus en 1967. L'École Nationale de théâtre, fondée en 1960, offre ce cours depuis ses débuts.

**Une réforme administrative**

La période 1969-1970 est déterminante en ce qui a trait à la structure administrative. L'absence de directeur et la prise en charge de la direction par un triumvirat de professeurs avec Cartier à sa tête correspondent à une démocratisation des pouvoirs décisionnels.

En 1969, sur le modèle de la nouvelle loi sur les collèges d'enseignement général et professionnel, le directeur général Beaulne crée la Commission

pédagogique. Ce comité consultatif aura pour tâche l'étude du programme de formation, l'intégration des disciplines, la coordination de l'enseignement et la responsabilité d'apporter à la direction les recommandations nécessaires.

**Paul Hébert, coordonnateur des Conservatoires: «Rapport d'étude sur les structures du Conservatoire d'art dramatique du Québec» et la démocratisation de l'enseignement**

À la demande de Guy Frégault, sous-ministre des Affaires culturelles, Paul Hébert élabore en 1972 un document dans lequel il interroge et revoit les structures du Conservatoire. Hébert est, cette année-là, coordonnateur des Conservatoires.

Hébert définit le Conservatoire comme une école d'art où le professeur agit à titre de guide et d'entraîneur. Il propose une définition du Conservatoire comme école technique de théâtre, à la manière d'un atelier d'entraînement et de recherche dont le mandat est la formation de techniciens d'expression française en Amérique du Nord.

Ce document présente le programme pédagogique tel qu'il a été revu par la Commission pédagogique. La répartition des cycles d'entraînement à l'intérieur de ces années d'études se définit de la façon suivante:

[...] la première et la deuxième année (section jeu) sont consacrées à l'entraînement proprement dit, à l'éducation des réflexes et au contrôle des mécanismes d'expression propres à chacun. La troisième année est consacrée à la production sous forme de travail d'atelier dirigé et à des cours correctifs [...]<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Paul Hébert, «Le Conservatoire d'Art dramatique de Québec», 1972, p. 4, Archives du CADM.

***Diagnostic d'Yvon Thiboutot***

À l'issue des Journées d'études de la commission pédagogique de 1970, Yvon Thiboutot soumet un document intitulé *Diagnostic*. Ce document se veut une «analyse psychologique collective» préliminaire à l'élaboration des principes et des théories de l'enseignement de l'art théâtral au Conservatoire.

Thiboutot sera le premier à mettre en scène en 1970 un texte québécois présenté en exercice pédagogique par les élèves du Conservatoire, *Manon, last-call* de Barbeau.

Thiboutot s'interroge sur la question linguistique qu'il définit comme «l'expression collective et individuelle d'un univers psychologique, le véhicule d'une pensée et d'une émotivité.»

*Diagnostic* remet en question l'usage de la «catégorie d'emploi» défendue par Lassalle et Valcourt, la formation du comédien selon la méthode de l'imitation et le rapport hiérarchique maître/élève dans le sens vertical traditionnel, en vigueur au Conservatoire.

À cette étape-ci de son histoire, le Conservatoire se voit de nouveau interrogé sur la question fondamentale de l'identité. Si elle se pose en 1970 en des termes nouveaux, le débat était néanmoins déjà présent avant l'ouverture officielle de l'institution. Il est l'expression d'une question sociale et en ce sens déborde largement la question de la formation au Conservatoire.

**François Cartier: une réforme qui tente de s'implanter**

En 1972, François Cartier est nommé directeur du Conservatoire de Montréal. Il est professeur d'interprétation au Conservatoire depuis 1965.

Dans le prolongement de la réforme pédagogique amorcée, Cartier élabore un plan de développement et de relance.

Il insiste sur la nécessité d'une logique dans la progression de l'enseignement de l'art dramatique. Comme l'avait fait Valcourt en 1958 à l'occasion du projet de création de l'École Nationale de théâtre par le Montreal Repertory Theatre et le Théâtre du Nouveau Monde, Cartier insiste sur la place du Conservatoire au niveau supérieur de l'enseignement de l'art dramatique au Québec, les autres écoles devant être préparatoires.

Pour rencontrer ces objectifs, les professeurs de toutes les disciplines réunis en journées d'études (1974) ont établi une courbe décroissante de l'enseignement technique et une courbe croissante de l'enseignement de l'interprétation proprement dite, courbes réparties sur les trois années d'enseignement:

Première année: 70% technique et 30% interprétation

Deuxième année: 50% technique et 50% interprétation

Troisième année: 100% interprétation.

Cartier met alors de l'avant cette idée du Conservatoire comme «Maison de la Formation Culturelle».

L'appartenance du Conservatoire à la fonction publique préoccupe aussi Cartier, comme elle préoccupait déjà Hébert. Cartier croit lui aussi que cette appartenance paralyse le Conservatoire et qu'il est nécessaire de l'en dégager. Ce débat reviendra périodiquement au cours des années.

Cartier favorise et renforce la formation classique telle que l'avait développée Valcourt. Il croit à la nécessité d'un apprentissage des classiques comme base de toute formation solide du comédien. Cartier croit en l'individu. Il s'oppose en cela à l'enseignement par catégorie d'emploi en vigueur sous Valcourt (même si ce dernier avait tenté une certaine ouverture) et se situe dans la nouvelle philosophie de l'enseignement.

## AVÈNEMENT D'UNE DIRECTION ADMINISTRATIVE

### **Rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada, 1977**

En 1977 paraît le rapport du comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada. Au chapitre du rapport sur la formation théâtrale francophone au Québec, le comité trace le profil de la situation au Conservatoire de Montréal.

On y décrit une formation faite en dehors des modes passagères où l'accent est mis sur la formation technique de base. L'orientation du Conservatoire y est décrite comme favorisant la carrière individuelle plutôt que l'approche collective du théâtre tout en observant que l'absence de section décoration favorise la participation matérielle du comédien à la production du spectacle rejoignant en cela une pratique collective. À titre d'exemple, on cite le Grand Cirque Ordinaire et la Rallonge dont plusieurs membres sont d'anciens élèves du Conservatoire.

En conclusion, le comité reconnaît comme fondamentales deux questions pour l'avenir de l'institution:

- la permanence d'emploi pour les professeurs;
- le diplôme.

Dans un document annexe du rapport, chacun des membres est invité à décrire l'école idéale. Gilles Marsolais s'exprime en ces termes:

Le théâtre est l'art de l'acteur [...]. La définition du théâtre peut servir d'assise à la conception d'une école idéale de théâtre. Elle affirme d'abord que le théâtre est un «art» avant d'être un métier [...]<sup>6</sup>.

Pour Marsolais, la notion de l'acteur est primordiale et toute pédagogie doit s'élaborer autour de la notion de «jeu» à laquelle doivent se rattacher toutes les disciplines connexes. Le corps de l'acteur est perçu comme l'instrument, l'âme étant dans ce corps. L'intervention de l'acteur est un acte total.

Gilles Marsolais est nommé directeur du Conservatoire en 1978. Il encourage une revalorisation du cours d'histoire du théâtre. Optionnel depuis quelques années, ce cours redevient obligatoire. La création de séminaires d'esthétique favorise l'analyse de spectacles. Il encourage la lecture d'ouvrages de théâtre: Brecht, Artaud, Stanislavski. Il crée également des ateliers de perfectionnement pour professionnels:

Au cours de son mandat, Marsolais rendra obligatoire le diplôme d'études collégiales comme prérequis à l'inscription au Conservatoire.

Durant cette période, les professeurs affichent un désir de régularité et de stabilité, celles-ci devant protéger l'institution des changements, des fantaisies et de l'anarchie qui pourraient découler des modifications administratives.

Il semble que les professeurs possèdent un pouvoir énorme face au nouveau directeur du Conservatoire. On peut lire dans les documents de l'époque un net souci de maintien des structures en place et une opposition à toute transformation. Le directeur est désormais un administrateur au service de l'institution. Il doit servir d'intermédiaire entre les professeurs et la haute direction du ministère.

---

<sup>6</sup> Gilles Marsolais, *Rapport du Comité d'enquête sur la formation théâtrale au Canada, 1977*, p. 149, Archives du CADM.

### **Stabilité et rayonnement**

Guy Beaulne accède au poste de directeur du Conservatoire en 1981. Il y demeure jusqu'en 1987.

Au ministère des Affaires culturelles, il occupait entre 1963 et 1970 divers postes de direction. Il fut tour à tour directeur du Service du théâtre, directeur général de l'Enseignement artistique du Conservatoire de musique et d'art dramatique et directeur général du Théâtre et du Conservatoire d'art dramatique.

Beaulne croit avant tout aux qualités d'administrateur du directeur. Il agit comme intermédiaire entre les professeurs et la direction générale et s'engage à ce que les besoins pédagogiques et logistiques de l'école se concrétisent à court ou à long terme.

Beaulne renforce l'esprit de collégialité déjà en place depuis la création en 1969 de la Commission pédagogique qu'il avait créée alors qu'il occupait le poste de directeur général.

Il cède la parole aux professeurs et aux élèves. La gestion de l'école se situe à la rencontre de ces trois paroles, le directeur ayant la responsabilité de la décision finale.

### **La langue**

Beaulne est un homme de culture classique et de tradition. La question linguistique demeure une de ses préoccupations. En ce sens, il se fera l'ardent

défenseur de la qualité de cette langue chez les comédiens<sup>7</sup> et du rôle du Conservatoire et de ses professeurs dans sa protection et sa valorisation.

Beaulne engage les professeurs de théâtre dont le métier, dit-il, est «la proclamation de notre culture et des civilisations étrangères à travers la parole [...]. à faire de la valorisation de la qualité du français notre priorité, dans notre enseignement, dans notre comportement et dans le répertoire qui alimente notre entraînement.»

Louis Spritzer, professeur de voix au Conservatoire, dira au cours des mêmes Journées pédagogiques vouloir supprimer l'anglais pour les leçons de chant individuel des élèves de première année. Il désire «trouver un style de français qui soit nord-américain. Il voudrait, par exemple, récupérer en français les valeurs du blues»<sup>8</sup>.

Cette période marque l'aboutissement de l'esprit de gestion en collégialité du Conservatoire. Les années qui viennent ramènent à l'ordre du jour les besoins en équipement, la nécessité pour le Conservatoire de quitter la fonction publique, la transformation en Société d'état et la nécessité d'établir un programme pédagogique clair. Le passage d'un mode de gestion horizontal à un mode vertical ne se fera pas sans heurt.

---

<sup>7</sup> Il en fait le plaidoyer dans un film sur le théâtre au Québec, en nette opposition aux propos qui y sont tenus par un jeune professeur de l'École nationale, Marcel Sabourin. Voir Jacques Gagné, *la Situation du théâtre au Québec*, Montréal, Office national du film, 1969, 11 minutes.

<sup>8</sup> Guy Beaulne, «Journées pédagogiques», mai 1968, archives du CADM, p. 16.



## VERS UN RENOUVEAU PÉDAGOGIQUE

**Raymond Cloutier, directeur artistique et administratif du Conservatoire d'art dramatique de Montréal**

Raymond Cloutier devient directeur du Conservatoire en 1987. Ancien élève du Conservatoire sous Valcourt de 1964 à 1967, il a reçu une formation classique inspirée de la tradition française du Conservatoire de Paris, fondée sur la distribution par emploi. Il est le fondateur en 1969 du Grand Cirque ordinaire avec Paule Baillargeon, Jocelyn Bérubé, Suzanne Garceau, Claude Laroche, Gilbert Sicotte et Guy Thauvette. Cette compagnie crée la pièce *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* en 1969, une création collective produite par le Théâtre Populaire du Québec, la Compagnie d'art dramatique du Conservatoire qui avait été créée par Valcourt. L'esthétique théâtrale de cette compagnie s'inscrit pourtant dans une démarche de contestation des formes établies et de la société en général. Elle se fonde essentiellement sur des créations collectives obtenues par des exercices d'improvisation.

**Un plan de réforme**

Dès son entrée en scène, Cloutier entreprend une réflexion qui le mène à l'élaboration d'un programme pédagogique fondé sur les principes suivants:

1. l'école est un laboratoire;
2. le théâtre c'est le jeu;
3. l'acteur est un artiste.

Ce programme est édifié sur le principe de l'école d'art comme lieu de recherche et de créativité. Dans cette perspective, l'artiste dramatique n'est plus un interprète mais un créateur et un porteur de sens.

Il définit la démarche pédagogique du Conservatoire de la façon suivante:

La mission du Conservatoire est centrée exclusivement sur l'artiste dramatique. Le Conservatoire est une école d'art consacrée au développement de l'instrument de l'artiste dramatique, à la réflexion, à la recherche et à l'approfondissement des connaissances, bref, à la formation de ceux qui œuvreront dans les multiples champs de l'art dramatique<sup>9</sup>.

L'enseignement est reformulé selon trois étapes distinctes et étanches, la première étant essentielle à la deuxième et ainsi de suite:

### **1<sup>ère</sup> année: la personne. *L'identification***

Toute la pédagogie de cette première année concourt à renforcer l'identité de l'élève, à augmenter la disponibilité physique, intellectuelle et émotive de l'artiste dramatique pour lui permettre de révéler sa créativité. La formation s'appuie sur les cours suivants: jeu, mouvement, lecture, improvisation, analyse et dramaturgie, phonétique et diction, voix et chant, création et atelier de télévision.

### **2<sup>e</sup> année: le personnage. *La présentation***

La deuxième année a pour objectif d'apprendre à construire le personnage, à donner forme à l'acte dramatique. Les cours pratiques et théoriques visent l'appropriation et la maîtrise des moyens d'expression.

---

<sup>9</sup> «La démarche pédagogique», Le Carnet, Le Conservatoire d'art dramatique, 1992-1993, Archives du CADM.

**3<sup>e</sup> année: la production*****La représentation***

L'année terminale est consacrée à la production de trois exercices pédagogiques. Une aventure en autogestion, instrument essentiel à la survie de l'artiste dramatique, une production axée sur le répertoire et une autre orientée vers la création et l'innovation, articulent cette dernière année. Chaque production (exercice pédagogique) est encadrée par des créateurs professionnels: metteur en scène, décorateur, dessinateur de costumes, des éclairages, etc. Des cours d'appoint en chant, méthode Feldenkrais, danse à claquettes, doublage, équitation, radio ainsi qu'un brevet de phonétique et de diction sont offerts aux élèves. Parallèlement, ceux-ci préparent, en cours personnalisés, leurs auditions pour le théâtre, la télévision et autres secteurs d'activités de l'artiste dramatique.

Cloutier cherche à mettre en place une collégialité de la formation par opposition à une collégialité administrative telle qu'elle s'était développée au Conservatoire depuis les années 70. Celle-ci implique que tous les professeurs suivent chacun des élèves. Ils sont appelés à faire ensemble l'évaluation des élèves de manière à unifier, dans la mesure du possible, la formation et à donner un sens à la pédagogie.

L'un des objectifs de la pédagogie actuelle est la réalisation d'un équilibre entre la formation de la bouche et du corps, le corps étant depuis longtemps le parent pauvre de la formation du comédien au Conservatoire.

Le Conservatoire continue de s'interroger. Depuis 1987 les élèves reçoivent des cours de danse et de gymnastique. En 1988, la gymnastique cède la place au cours de jeu physique donné par Jean Asselin. En 1989, la danse devient mouvement sous la direction de Françoise Cadieux. 1990 voit l'apparition d'un cours de tai chi qui cède la place en 1991 à un cours de Feldenkrais. La formation du corps accorde une plus grande place à l'improvisation comme technique de création par l'acte, dans un cours de technique d'improvisation et de création donné par Fielden.

Le Conservatoire bénéficie d'une grande souplesse au niveau pédagogique. À ce titre, la direction du Conservatoire n'a pas de compte à rendre à la direction générale. Professeurs et directeurs revendiquent la nécessité de cette autonomie.

La direction actuelle du Conservatoire s'entend sur la nécessité de dégager l'institution des deux contraintes considérées comme des entraves majeures à l'évolution de l'institution vers une structure qui lui permette un développement d'envergure: soit la contrainte syndicale de la fonction publique (syndicalisation et permanence des professeurs) et la contrainte administrative (planification budgétaire effectuée et gérée par la direction générale du MAC).

### Conclusion

Le Conservatoire d'art dramatique de Montréal a vécu au cours de ses années d'existence de nombreuses transformations.

L'évolution de la pédagogie depuis les débuts sous la direction de Jan Doat, traduit une exploration de la formation du comédien et une recherche dont les deux axes sont la formation de la «bouche» et la formation du corps.

Oscillant entre classicisme et modernité, la pédagogie cherche à établir une formation adaptée au comédien d'ici. La déchirure entre les racines françaises et l'avènement de l'identité québécoise se traduisent par une référence à la formation traditionnelle et par le développement d'une théâtralité nouvelle soumise à la recherche et à l'expérimentation.

L'absence d'un document d'origine, établissant de façon claire la pédagogie de l'institution, a laissé libre cours à l'expérimentation et à la recherche d'une part, et à l'inertie d'autre part. Elle a aussi permis la succession de directions ayant des visions pédagogiques tout à fait opposées.

Le Conservatoire a connu divers types de direction. Il est passé, au cours des ans, d'une direction verticale à une direction horizontale fondée sur la

collégialité, celle-ci ayant été établie à la mort de Jean Valcourt par la création du comité pédagogique. Quoique consultatif, ce comité, de même que la permanence des professeurs, sont une garantie de stabilité au cœur même des cycles de réformes.

À l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle, alors que le théâtre d'ici connaît un essor formidable autant par le nombre et la qualité de ses auteurs dramatiques que par le talent reconnu de ses artisans (metteurs en scène, comédiens, etc.), le Conservatoire fait face à de nouveaux défis. Il s'agit, dans un premier temps, du renouvellement de la Loi du Conservatoire permettant la transformation de l'institution en Société d'État. Cette modification garantirait la latitude et l'autonomie administrative qui lui font défaut. Dans un deuxième temps, le Conservatoire souhaite emménager dans de nouveaux locaux mieux adaptés à ses besoins. Enfin, il s'agit pour la direction actuelle, de formuler une définition claire des principes pédagogiques.