

Guy Beaulne et la formation du comédien

Danièle Le Blanc

Numéro 13-14, printemps–automne 1993

Le miroir de l'étranger

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041189ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041189ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Le Blanc, D. (1993). Guy Beaulne et la formation du comédien. *L'Annuaire théâtral*, (13-14), 173–200. <https://doi.org/10.7202/041189ar>

ENTREVUE

Danièle Le Blanc

Guy Beaulne et la formation du comédien¹

— *J'aimerais que vous me parliez du Guy Beaulne des années qui précèdent la création du Conservatoire et de la formation professionnelle des comédiens au Québec à cette époque.*

— Je suis de l'Outaouais où j'ai eu ma formation de théâtre à travers mon père qui était directeur artistique de l'Université d'Ottawa et qui, également, a eu plusieurs troupes de théâtre, à Hull et à Ottawa.

— *Des troupes d'amateurs ou semi-professionnelles?*

— Des troupes d'amateurs et des troupes semi-professionnelles du genre coopératives. C'était à peu près le seul théâtre qui se faisait à ce moment-là. Même à Montréal, il y avait quelques personnes se disant professionnelles et qui pouvaient vivre de leur métier. Donc, ma formation a été là. Mon père était également directeur d'une école d'art dramatique, tout en étant fonctionnaire, bien sûr. Cela a été mon premier contact avec l'enseignement du théâtre. En 1948, alors que j'étais critique dramatique au journal *le Droit* d'Ottawa, je reçois une bourse du Gouvernement français pour aller poursuivre des études en art dramatique à Paris et on m'offre d'entrer au Conservatoire national supérieur de

¹ Cette entrevue, réalisée par Danièle Le Blanc en décembre 1992, accompagnait son mémoire de maîtrise intitulé *la Formation du comédien au Conservatoire d'art dramatique de Montréal depuis sa création: courants et contre-courants*.

Paris. J'avais dépassé la limite d'âge mais on me reçoit comme auditeur libre chez Denis D'Inès. J'ai passé deux ans à Paris. En 1950, je reviens au pays, mais plutôt que de retourner à Ottawa et à Hull, je m'arrête à Montréal où Radio-Canada m'invite à devenir réalisateur à la radio pour ensuite passer à la réalisation à la télévision.

C'est le contexte dans lequel je commence ma carrière professionnelle. À travers l'activité de mon père, j'avais été en contact avec des comédiens professionnels de Montréal qui venaient jouer à Ottawa, dont Barry, Duquesne et plusieurs autres. J'ai un premier contact avec le théâtre à Montréal, et un contact constant à travers la radio, parce que la radio, à compter des années trente, est très active et qu'il y a d'excellentes émissions dramatiques venant de Montréal. Tout ça brasse un peu une vie théâtrale, et je poursuis également, pendant que je suis à Ottawa, avant de partir pour Paris, des cours de l'École classique de musique et de diction de Montréal d'où j'obtiens une licence en phonétique. Le directeur est Jean Melançon. C'est une école à l'esprit du Conservatoire Lassalle. Eugène Lassalle, comédien, avait fondé cette école. Monsieur Georges Landreau, son gendre lui a succédé. Monsieur Landreau était le père de Nicole Bourassa². Je tombe en plein milieu théâtral. Un milieu qui naît à peine, qui se structure ou du moins qui commence à se structurer, comme théâtre canadien-français. Nous n'en sommes pas encore au terme « québécois ».

Les Compagnons de Saint-Laurent animent leurs activités à ce moment-là. Les Compagnons se réclament d'être des amateurs et non pas des professionnels. Ils occupent beaucoup, beaucoup de scènes, comme ils font de la tournée. C'est à la fois pour les Montréalais un élément de prestige et de récréation. Et puis il y a les Variétés lyriques, des comédiens chantants. Il y a au Monument-National de plus en plus d'activités entourant les comédiens français, étant appelés en vedettes et donnant l'occasion donc à des Montréalais, des Canadiens, de jouer.

² Dite Nicole Germain, épouse d'Yves Bourassa qui fut un temps directeur du Conservatoire Lassalle.

C'est à moment-là que Jean Gascon et Jean-Louis Roux, rentrant de Paris où nous étions tous étudiants en art dramatique, fondent le Théâtre du Nouveau-Monde. Tout à coup à Montréal il y a deux troupes de comédiens, une permanence de comédiens.

Il y a également le Théâtre du Rideau-vert qui a pris son envol et dont je vois d'ailleurs, en rentrant, un des premiers spectacles, *Ondine* de Giraudoux, joué au Théâtre du Gesù. Comme je viens de voir *Ondine* à Paris, je suis étonné de la qualité de ce spectacle ici que je peux comparer favorablement avec celui de Paris.

Je n'ai pas de préjugés, mais il demeure que toute la formation est européenne et française, comme d'ailleurs la formation de la plupart des comédiens que je rencontre à Montréal. Nous sommes d'ascendance française, nous sommes fiers de parler français, nous étudions la diction et la phonétique française, nous nous nourrissons du répertoire français et grec, et c'est là, donc, notre formation. Bien sûr que devant cet éveil d'un théâtre national canadien-français, alors que la scène était occupée depuis de nombreuses années par des comédiens français venant de France, laissant à quelques-uns de nos comédiens des petits rôles à l'occasion; devant cette montée donc, cet enthousiasme et devant le fait également que la radio est très active, qu'elle paie de bons cachets, qu'elle permet à des auteurs de Montréal ou du Québec, aux auteurs canadiens-français d'écrire, il y a un marché qui s'organise. De tous les côtés on nous fait comprendre que le théâtre ce n'est pas seulement un jeu, c'est une carrière, une vocation, qu'il faut s'y former. Si l'on veut durer longtemps dans le métier, il faut une formation solide.

Pour cela il faut trouver des professeurs. Les premiers professeurs qui nous entourent sont inévitablement des professeurs venant de France, de vieux comédiens, d'anciens comédiens ou des comédiens arrivés récemment: Jeanne Maubourg, François Rozet, Henri Norbert, Georges Landreau, Madame Jean-Louis Audet, etc. qui forment, à la diction particulièrement, la plupart de nos comédiens dans le cadre de cours privés.

Les journaux appellent depuis déjà un bon moment l'institution d'un conservatoire d'art dramatique à Montréal. De plus en plus souvent, on suggère dans les journaux qu'il serait bon d'avoir une école de formation théâtrale professionnelle. Et bien sûr à ce moment-là, on se réclame constamment du Conservatoire de Paris. Devant le besoin de recruter et de former de nouveaux comédiens, et particulièrement de jeunes comédiens, les troupes de théâtre sont portées à développer leur propre école. Un autre élément encourage fortement la carrière du théâtre: le Festival d'art dramatique national auquel participent chaque année des troupes de langue française à travers le pays. Ce festival remporte toujours beaucoup de succès et nos troupes sont à l'honneur. Donc ces jeunes sont formés et devant le succès remporté, ils voudraient bien continuer leurs activités.

Le Père Legault se dit, à un certain moment: «Je devrais avoir une école de formation chez les Compagnons». Comme nous sommes de bons amis, il m'en parle souvent. C'est à peu près à cette période, à la fin de la guerre, que naît, d'ailleurs autant au Canada anglais qu'au Canada français, un désir très fort de constituer un théâtre national. Qu'est-ce que c'est qu'un théâtre national? On va en discuter pendant pas mal de temps. Quelques-uns vont y voir une sorte de Comédie-Française ou Comédie-Anglaise, faisant des tournées, jouant sur place, à Ottawa, à Toronto. Où s'installer officiellement? Cela reste à décider. Le même désir naît au Québec.

L'idée d'un théâtre national englobe inévitablement le projet d'une école de formation créée pour l'alimenter. D'où, encore une fois, un courant très fort en faveur d'une telle institution. Pour le Québec, c'est un élément de prestige qui permet de mieux communiquer avec la France. Pour le Canada anglais, c'est un élément de prestige pour mieux communiquer avec l'Angleterre et les États-Unis.

Jean Gascon, ancien Compagnon de Saint-Laurent, revient de France avec une l'idée bien précise de mettre en place une école de comédiens. Cette école il va la créer au début de 1952, l'année suivante de la fondation du Théâtre du Nouveau-Monde. Elle durera jusqu'en 1956. Le rêve du Père Legault s'est terminé en 1952 avec la fermeture du Théâtre des Compagnons.

C'est en 1942 que le Gouvernement du Québec avait institué le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal. Mais seulement l'école de musique avait été créée. Nous sommes en pleine guerre et comme le théâtre est largement utilisé aux fins de la propagande et de l'amusement des troupes, ces activités alimentent les chroniques de journaux de métier tels *Radiomonde* et *Écho-Vedettes*. Ainsi ressurgit et s'entretient le rêve d'un théâtre professionnel organisé et varié.

Une des plus constantes animatrices du projet est Jean Desprez (Laurette Larocque-Auger) qui a dirigé, pendant plusieurs années, l'École de déclamation de l'Université d'Ottawa. Comme elle fait de la critique de théâtre et qu'elle fréquente beaucoup les jeunes comédiens, ses chroniques reviennent inévitablement sur le sujet de la formation professionnelle et ramènent donc l'idée d'un conservatoire d'art dramatique. 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». Là, il va y avoir des chicanes entre français, entre politiciens et entre comédiens. C'est peut-être ce qui a retardé la mise en place d'une école de formation théâtrale officielle. Officieusement officiel était le Conservatoire Lassalle qui avait beaucoup, beaucoup de prestige. Tous ceux qui se préparaient à la carrière d'enseignant, passaient par le Conservatoire Lassalle pour polir leur langage. C'était la belle époque d'avant le joul.

En 1952, les choses commencent à se préciser et on décide d'ouvrir l'École d'art dramatique du Conservatoire. La décision politique est prise. Qu'est-ce qu'on va faire? Comme je l'ai dit tout à l'heure, on sollicite quelques personnes de Montréal. Wilfrid Pelletier est le directeur général du Conservatoire de musique et d'art dramatique à ce moment-là. En 1953, le Festival de Montréal

décide de monter la *Jeanne d'Arc au bûcher* de Claudel-Honegger. Or, un jeune metteur en scène de Paris, Jan Doat, venait d'y remporter un succès remarquable. Alors, on invite Jan Doat à venir faire la mise en scène de ce spectacle qui sera présenté au Palais du commerce, rue Berri.

— *Monsieur Doat engage-t-il des comédiens d'ici pour cette mise en scène?*

— Il montera la pièce avec des comédiens d'ici sauf pour le rôle de Jeanne d'Arc qui sera tenu par Claude Nolier la comédienne qui l'a jouée à Paris et qui le reprendra pour l'occasion. C'est un grand succès et on admire Jan Doat. Pelletier, vivement impressionné, me dit d'ailleurs que c'est là le directeur qu'il nous faut pour le Conservatoire. Moi, ça m'amuse beaucoup parce que pendant mes deux années d'études à Paris, j'avais bien connu Jan Doat qui était un animateur populaire du théâtre. Il avait organisé à Paris un théâtre de jeunes sur la rue Mouffetard, le Théâtre Mouffetard où il faisait des spectacles vraiment charmants, d'une invention et d'une improvisation originales et remarquables. Lui-même était une personnalité tellement attachante que je me rallie tout de suite à cette idée et je me fais le défenseur de Doat auprès des journaux et auprès de ceux, Montréalais et Québécois, dont les vœux veulent que ce soit plutôt un des nôtres qui ait le prestige de fonder le Conservatoire. Wilfrid Pelletier qui a beaucoup, beaucoup de prestige au Québec et autour du Conservatoire, propose Doat au ministre, au Secrétariat de la Province. Une entente se dessine, Doat accepte et il est engagé comme directeur pédagogique parce que c'est Monsieur Pelletier qui est le directeur du Conservatoire. La section Théâtre devient une sous-section à ce moment-là, peut-être parce qu'on attendait qu'elle soit bien mise en place pour l'affranchir du grand instrument qu'est le Conservatoire de Musique et d'art dramatique. Doat met en place un premier cours qui se répartit sur deux ans. Et vogue la galère. Un certain nombre d'élèves sortent au bout de deux ans de cet enseignement sans trop savoir où se rendre. Mais, presque tous trouvent immédiatement du travail à la radio et sur scène.

— *Quelle structure d'enseignement Jan Doat mettra-t-il en place?*

— Doat, inévitablement, va improviser.

— *Il a les mains libres?*

— Il est libre avec un certain budget qui est très restrictif. Et puis, il doit se trouver des professeurs. Or, les gens qui l'entourent, il ne les connaît pas. Il vient d'arriver, alors il doit être prudent. Il réunit autour de lui Gérard Vleminckx, Jean-Louis Roux, ...

— ... *Cécile Grenier, Robert Desjarlais, Roy Royal, Roger Citerne et quelques autres.*

— Au tout début, il y aura peut-être trois ou quatre professeurs qui vont assurer les cours. Je n'ai pas de notes là-dessus. Il faudrait demander à quelqu'un comme Clémence Desrochers qui appartient à la première couvée du Conservatoire et qui pourrait apporter plus de précisions sur la pédagogie de cette première époque. Et puis, Jan Doat doit se trouver un endroit... Je me souviens d'un des premiers exercices qui a lieu à l'étage supérieur du Monument-National. Les conditions de travail sont exigeantes, le salaire n'est pas suffisant, d'autant plus que les directeurs français qui viendront, Jan Doat et Jean Valcourt, ont des familles qu'ils doivent retourner voir l'été et qu'ils doivent faire vivre. Il y aura des chicanes, des difficultés.

— *Des difficultés d'ordre financier?*

— Voilà... Les longues heures d'enseignement demandées aux professeurs sont exigeantes. Le directeur pédagogique du Conservatoire doit également enseigner au Conservatoire de musique dans les classes d'opéra, ce qui rend la tâche très lourde. Au bout de deux ans, je crois, Jan Doat abandonne. Sa démission cause un grand remous auprès du ministère et dans le public. Ça y est, c'est foutu, croit-on. Mais Doat propose le nom d'un comédien pas tellement connu ici mais important, ancien comédien de la Comédie française, qui a été davantage un comédien de tournée de la Comédie française: Jean Valcourt. Après de longues négociations, Valcourt accepte. Il est en pleine force physique et mentale. Il est aussi musicien. Les comédiens se regroupent autour de Valcourt et le vrai Conservatoire d'art dramatique naît.

— *La naissance réelle du Conservatoire a donc lieu avec l'arrivée de Jean Valcourt?*

— Oui. En 1958, enfin il y a une structure. Doat est un être charmant mais un peu farfelu, rêveur, qui va selon ses pulsations artistiques. Valcourt est un être ordonné. Il a une vision d'école et il va tenter de la créer pour qu'elle corresponde aux besoins du milieu. Il prend le temps justement d'examiner le milieu, de se le faire raconter et, comme il écoute attentivement, les gens l'aiment. Il va également chercher à mettre en place une philosophie de formation, une rigueur qui n'existait pas tellement chez Doat et qui n'existait pas d'ailleurs dans le milieu du théâtre où l'on faisait du théâtre par-dessus la jambe, surtout chez les Compagnons. On faisait du théâtre pour s'amuser. Cette rigueur va attirer auprès de Valcourt des comédiens qui voudront connaître davantage le répertoire grec, par exemple, ou les différents styles d'interprétation. Cette structure va permettre à des comédiens, qui, spontanément s'étaient aventurés dans le théâtre et avaient du succès, de se former avec plus de rigueur. Il va d'ailleurs, pour encourager ces comédiens, les inviter à venir donner la réplique aux élèves lors d'exercices. Il composera ainsi des exercices beaucoup mieux équilibrés et permettra aux jeunes comédiens de se faire remarquer. Pendant de nombreuses années, professionnels et élèves se retrouvent sur la scène du Conservatoire. Valcourt construit son cours tout en étant constamment à la recherche de nouveaux locaux ou de locaux convenables pour la formation. On se balade d'un côté et de l'autre, mais ça n'affecte pas trop l'enseignement. On va habiter une série de lieux dont je ne me souviens pas trop. Du Monument-National, il me semble qu'on passe chez Woodhouse³, ensuite chez Langelier sur la rue Sainte-Catherine, à côté de chez Archambault et ensuite à la Bibliothèque Saint-Sulpice qui est la Bibliothèque Nationale maintenant. De là, au Théâtre National sur la Sainte-Catherine, et du Théâtre National à l'ancien Palais de

³ La maison Woodhouse est une compagnie d'ameublement qui occupe un édifice qui fut démoli pour compléter le quadrilatère de la Place des arts en vue de construire le Théâtre Maisonneuve. La maison Langelier est aussi une compagnie d'ameublement.

justice de la rue Notre-Dame, où enfin le Conservatoire a suffisamment d'espace pour se développer adéquatement.

Revenons en 1958. Je suis à Radio-Canada à ce moment-là et j'ai fondé cette même année l'Association canadienne du théâtre d'amateurs, l'ACTA, qui regroupe tous les centres de langue française au pays. Je l'ai fait pour des raisons bien précises: d'abord pour stimuler le théâtre d'amateurs afin qu'il se dise fier de son théâtre. Pour lui permettre aussi de se rendre compte que si on veut faire du théâtre, que l'on soit amateur ou professionnel, il faut une formation. En même temps, pour l'enlever comme obstacle au théâtre professionnel qui commençait à s'installer à Montréal et où troupes d'amateurs et troupes professionnelles étaient souvent en conflit vis à vis le public. Quand on annonçait au Gesù la représentation d'une pièce, le public se rendait au théâtre et était souvent insatisfait des spectacles donnés à tarif commercial professionnel par des amateurs.

— *L'ACTA permettra donc d'établir une distinction entre théâtre amateur et théâtre professionnel?*

— Il fallait distinguer les deux. Comme président de l'ACTA, j'ai toujours nommé un professionnel: Jean Béraud, critique dramatique, Jean Gascon, d'autres aussi, Gratien Gélinas par exemple, qui ont accepté avec beaucoup de générosité de s'associer au théâtre amateur, qui l'ont stimulé, qui lui ont même offert des locaux pour y conduire ses activités. Ils ont donc contribué au milieu de formation du théâtre. Le Conservatoire était au centre de tout ça. Le théâtre d'amateurs structuré pouvait amener au Conservatoire des éléments intéressants pour leur formation. Les professionnels ou les jeunes professionnels sortant du Conservatoire ou de la scène professionnelle s'associaient au théâtre d'amateurs ou aux troupes d'amateurs en faisant des mises en scène ou en donnant des ateliers. Il y a tout un mouvement d'interaction extrêmement important à ce moment-là. C'était vraiment la naissance du théâtre professionnel de langue française au Québec. Tous ces éléments méritaient notre attention. Ils trouvaient les animateurs qu'il leur fallait et tous se regroupaient dans une activité commune.

Un autre élément a contribué au développement du théâtre. En rentrant de Paris, j'étais à Radio-Canada et j'avais demandé à Radio-Canada de me laisser mettre en place une émission expérimentale, un laboratoire d'écriture radiophonique dramatique. Parce que, pendant mes études à Paris, j'ai été en contact avec Pierre Schaeffer qui avait à la R.D.F. un laboratoire expérimental à la fois de musique et de théâtre. J'avais été emballé par cette expérience. J'étais séduit par la recherche mais je ne m'étais pas rendu compte que je ferais davantage que de la recherche, je stimulerais la création d'auteurs dramatiques. Et c'est là que Claude Jasmin, Marcel Dubé, Claude Gauvreau, Jacques Godbout, Louis-Georges Carrier et tant d'autres ont écrit leurs premiers textes pour la radio-théâtre. Tout ça se conjugue donc. Pendant cette période, les jeunes sortant du Conservatoire, je les attends pour les faire jouer. La radio de Radio-Canada, CKAC et CHLP sont autant de théâtres disponibles pour les jeunes comédiens. On commence à pouvoir gagner sa vie honnêtement et même assez largement à Montréal.

L'arrivée de la télévision en 1953 élargit encore une fois le marché et donne lieu à un phénomène intéressant qui aura une influence sur le Conservatoire. Les grandes émissions dramatiques de Radio-Canada nourries par Radio-Collège «Sur toutes les scènes du monde» et par les émissions de télévision, nous obligent à connaître encore mieux le répertoire français, grec et international.

À un certain moment, il va se produire une chose intéressante. Le théâtre professionnel a un bon auditoire, pas considérable, mais qui suit bien les comédiens. La radio va permettre au public de théâtre de s'accrocher à des noms de vedettes. Les ayant entendues à la radio, par le biais des romans-fleuves, les auditeurs veulent voir Yvette Brind'amour, Jean Duceppe et tous les autres du théâtre.

La télévision va marquer le coup bien davantage. Les amateurs de télévision vont voir sur scène leurs vedettes de télévision. Et le théâtre va s'ouvrir à une activité beaucoup plus grande. Mais quand au bout de dix ans, la télévision commence à présenter moins de dramatiques, plus de films français et des traductions d'émissions américaines, l'engouement des spectateurs pour ces

comédiens diminue. On en arrive à la situation d'aujourd'hui où le théâtre tourne en rond. Il y a bien sûr d'autres phénomènes: l'installation du joul, de la langue dite populaire qui va décevoir même les gens qui sont du peuple. Je me souviens de mon père qui disait toujours à ses comédiens: «Si vous voulez faire du théâtre, parlez bien, parce que le théâtre, c'est une école de langue et notre fierté d'être français, c'est de bien parler notre langue». Je suis né avec ça, je l'ai toujours en mémoire et je le répétais souvent à mes élèves du Conservatoire qui me regardaient d'un drôle d'œil. Pour plusieurs, c'est la vérité de la langue, davantage que sa beauté qui compte. Je trouve malheureux que certains comédiens n'aient pas davantage le respect de la langue.

— *Notre identité est associée à cette langue dite populaire.*

— Voilà, c'est ça. Ce fut là une autre épreuve du Conservatoire quand tout à coup il y a eu la révolution des cultures, vers 1968, où, autant à l'École Nationale qu'au Conservatoire, les jeunes se sont révoltés en disant: «Finie la colonisation française. On n'a pas à jouer du Molière, on veut jouer du Tremblay.»

— *Cette révolution culturelle a lieu sous Valcourt?*

— Ça s'est fait sous Valcourt.

— *Valcourt a donné une véritable structure au Conservatoire. Il a fait passer la formation de deux à trois ans par exemple?*

— Oui. Il a également ouvert le Conservatoire de Québec, en 1958. Il prenait l'autobus le matin à six heures pour se rendre là-bas parce qu'il n'avait pas d'auto, les premières années en tous cas. Il passait deux jours à Québec, puis il revenait et donnait ses autres cours au Conservatoire à Montréal alors que son horaire continuait à être assumé ou équilibré par les autres professeurs. Donc en 1958 s'ouvre le Conservatoire à Québec qui devient très important. Je vais faire la distinction dans un moment. Valcourt a vécu toutes les révolutions pourrait-on dire de la scène locale du théâtre au Québec. Il a réussi à s'ajuster à tout ça. Il

a également créé le Centre dramatique du Conservatoire en 1963, qui est devenu le Théâtre populaire du Québec. J'entrais au Ministère à ce moment-là. C'était un projet de Valcourt et j'ai eu le plaisir de parrainer cette initiative. C'est d'ailleurs un des premiers dossiers que m'avait confié Guy Frégault. Quand Valcourt est rentré de vacances en septembre ou octobre, on a pu lui annoncer que le Centre dramatique du Conservatoire était en place et qu'on devrait prévoir les premiers spectacles pour le printemps.

Nous avons changé le nom pour des raisons évidentes. Nous ne voulions pas dans l'esprit du public que le théâtre présenté par le Centre soit un théâtre d'élèves. Le Centre était rattaché au Conservatoire parce que Valcourt en était le directeur artistique et parce que c'était le prolongement en quelque sorte du Conservatoire. Les élèves sortant jouaient dans les spectacles de la saison.

— *Le Centre dramatique accueillait les finissants du Conservatoire?*

— Oui, mais ça causait des problèmes parce que c'était somme toute des jeunes comédiens. Quand on voulait avoir des rôles de composition, le maquillage boursoufflait les visages. Devant certains publics, c'était plus difficile de faire accepter des distributions équilibrées de cette façon. On a commencé à inviter des comédiens, François Rozet, Henri Norbert, et d'autres, pour compléter les distributions, pour que ce soit plus équilibré. Mais alors le Centre dramatique du Conservatoire était un peu gêné de présenter Norbert, Rozet ou les autres.

Devant le mouvement également du théâtre de Jean Vilar, de son Théâtre national populaire, on a décidé de transformer le nom en Théâtre populaire du Québec et l'institution a continué dans ce sens-là avec toujours Jean Valcourt comme directeur artistique, jusqu'à sa mort en 1968. Ce qui nous faisait des saisons considérables. Il y avait un lien pédagogique. En 1958 Valcourt suggère d'ouvrir une école pour comédiens à Québec alors qu'on en parle depuis plusieurs années. Le Conservatoire va ouvrir lentement à Québec, à cause des difficultés dont je vous parle et à cause de la difficulté de recruter des professionnels de Montréal pour enseigner à Québec. Les professionnels de Montréal ne

veulent pas aller s'installer à Québec et, bien sûr, à Québec, les quelques professionnels qui sont là tentent de s'organiser pour venir plutôt faire carrière à Montréal.

Il faudra quelques années pour consolider l'école. Ce n'est vraiment qu'en 1967 ou 1968 alors qu'on décide de construire le Grand Théâtre à Québec dans lequel on aura un atelier de construction de décors et de fabrication de costumes opéré par des professionnels, qu'on décide d'ajouter une école de scénographie au Conservatoire. Cette école de scénographie existe toujours. Forcément, le Conservatoire de Québec prend une direction différente de celle de Montréal parce que ses besoins sont différents. Le Conservatoire de Québec sert de centre d'animation pour tout l'Est du Québec. Son intention à un certain moment est justement d'avoir sa propre troupe circulant dans les régions du Québec et échangeant des spectacles avec les théâtres locaux de l'Est du Québec. Alors le Conservatoire de Québec, qui était sous Valcourt l'école complémentaire... non, la deuxième école du Conservatoire, deuxième mais non en importance, offre alors le même programme de formation et son idéal est le même. Le Conservatoire de Québec après la mort de Valcourt va prendre ses distances du Conservatoire de Montréal, et ce, pour des raisons pratiques.

Chaque école aura son directeur et la direction générale des conservatoires ne pourra pas assumer le rôle central, pédagogique. Le directeur général à compter de 1965, c'est moi-même. Mais je suis un directeur général à l'intérieur du ministère des Affaires culturelles. Je ne suis pas un directeur actif comme directeur de l'école. Je joue un rôle de coordonnateur auprès des directeurs de Conservatoires de musique et auprès des directeurs des Conservatoires d'art dramatique. Je m'emploie en somme à leur faire perdre le moins de temps possible et à leur faire obtenir le plus de satisfaction possible dans leurs démarches auprès du ministère et auprès des pouvoirs publics. C'est ce que je considère comme le rôle d'un directeur général. C'est d'ailleurs dès ces premières années que se termine la dépendance des conservatoires d'art dramatique vis-à-vis du directeur de la musique. Roland Leduc a succédé à Wilfrid Pelletier comme directeur des conservatoires alors que j'entre au ministère en 1963. Je dois faire comprendre au directeur de la musique de

Montréal qu'il n'est pas le directeur de tous les conservatoires de musique du Québec comme Wilfrid Pelletier l'avait été jusqu'alors. Qu'à ce titre, il a suffisamment de travail à faire pour bien diriger le Conservatoire de Montréal, que Raoul Jobin a besoin d'une liberté d'action pour diriger le Conservatoire de Québec. Et puis d'autres conservatoires commencent à se mettre en place.

— *Dans votre rôle de directeur général des Conservatoires, vous aviez identifié ce besoin d'autonomie des institutions de Montréal et de Québec?*

— Dans mon rôle d'observateur? Oui. Chaque école a un état d'esprit différent et doit correspondre à son milieu. La haute autorité de Montréal sur tout ça devait maintenant disparaître pour le plus grand bien des Conservatoires de Montréal et d'ailleurs. Ça s'est fait sans difficultés. J'ai l'impression que certains étaient mêmes soulagés de ce dégagement d'autorité. La tâche était lourde, il fallait composer les programmes pédagogiques, choisir les pièces à l'étude, etc. Il y eut de nombreuses rencontres.

— *Ces transformations ont lieu vers la fin de l'administration Valcourt?*

— Vers 1966, même un peu avant, c'était un fait accompli. Les écoles avaient trouvé leur autonomie. Voilà l'aventure des conservatoires telle que je l'ai vécue. 1967 fut une année d'élection. On a réorganisé les responsabilités au sein du Ministère. Moi-même, je suis devenu directeur général des conservatoires d'art dramatique et du théâtre. Victor Bouchard est devenu directeur général des conservatoires de musique. Encore une fois, chaque instance avait plus d'autonomie ce qui permettait un développement plus harmonieux à l'intérieur de ses cadres. De 1963 à 1967, j'étais de fait le directeur général de l'enseignement artistique qui comprenait musique et art dramatique et après 1967 art dramatique et théâtre, théâtre actif, théâtre sur scène, toute l'activité professionnelle. J'ai eu le bonheur d'avoir pour m'aider des gens comme Jean-Guy Sabourin et Yvon Dufour qui ont conduit le bal jusqu'à ce que je quitte pour la direction du Grand Théâtre de Québec en 1970.

À la mort de Valcourt, il y eut une période de direction confiée à un triumvirat, trois professeurs qui ont accepté d'assumer la direction jusqu'à ce que Paul Hébert devienne directeur pendant une courte période. Il voulait reprendre l'idée de Valcourt et diriger les deux conservatoires, celui de Montréal et celui de Québec. Il s'est rendu compte rapidement que la tâche était beaucoup trop considérable et les circonstances ont voulu qu'il passe à la direction artistique du Théâtre du Trident à Québec. François Cartier l'a remplacé. François Cartier a fait un travail immense, un beau travail de réorganisation et de mise en place du Conservatoire, surtout en l'installant dans l'ancien Palais de justice, rue Notre-Dame, et en reprenant l'esprit de Valcourt pour la défense des classiques. Mais pauvre François, il a vécu les années troubles de la révolution culturelle des jeunes théâtres et il a été remplacé rapidement par Gilles Marsolais qui a fait deux saisons et à qui j'ai succédé ensuite. J'apportais au Conservatoire trente années d'exercice professionnel constant du théâtre comme comédien, metteur en scène, critique dramatique conférencier et administrateur. J'avais eu l'avantage d'être invité en missions culturelles en Angleterre, en France, en Tchécoslovaquie et en Allemagne où j'avais été en contact étroit avec les directeurs des écoles de formation théâtrale.

— *Quelle est la situation du Conservatoire à votre arrivée? Le document historique rédigé par Gilles Marsolais nous explique que le début de votre administration coïncide avec une période de compressions budgétaires, que vous avez géré cette décroissance sans coupures ni dans l'enseignement, ni dans la présentation de spectacles. Il écrit que vous vous êtes employé à assurer l'équilibre et la stabilité de l'institution. Il écrit aussi que sous votre administration s'élabore une réflexion sur la pédagogie du mouvement qui conduira à une restructuration de celle-ci. En ce qui concerne l'interprétation, il est dit que vous soutenez la coexistence de la multiplicité des approches représentées par les différents professeurs et que vous croyez que cette situation aide l'élève à trouver sa voie.*

— C'est assez juste. Il est extrêmement difficile de ramasser tout ce qui nous passe par la tête dans une activité comme celle-là, d'autant plus que les voies du théâtre changent rapidement, se perdent, se renouvellent, s'effacent.

Quand je suis entré au Conservatoire, oui, c'est vrai que les crédits étaient difficiles à trouver. On se rendait compte qu'on s'était installé dans un édifice considérable où il y avait beaucoup d'espace difficile à occuper parce que cela représentait des frais nouveaux. On était parti du Théâtre-National rue Sainte-Catherine que j'avais réussi à récupérer pour aider mon ami Georges Cartier, bibliothécaire de la première Bibliothèque Nationale. Ce fut un moment qu'il faut que je retienne. La Bibliothèque Nationale s'organise, se fonde à la place de la Bibliothèque Saint-Sulpice où les élèves du Conservatoire d'art dramatique occupent la salle, l'auditorium en bas et la scène. Alors Georges Cartier me dit: «Aidez-moi à trouver mon espace, aidez-moi à mettre à la porte les élèves du Conservatoire!» On a commencé par nettoyer les espaces derrière la petite scène académique pour pouvoir les utiliser davantage et donner à Cartier plus souvent la grande salle. Ensuite, on a dégagé des espaces. C'est alors que par des connaissances, des amis, j'ai su que le Théâtre-National fermait. Grimaldi l'abandonnait, La Poudre, etc., ça ne fonctionnait plus. J'ai obtenu grâce au ministre Pierre Laporte, qui était mon ministre, à récupérer par contrat le Théâtre-National ainsi que des locaux d'usines de vêtements de l'autre côté de la rue pour y installer des classes et des bureaux. Ce furent de belles années actives. Ça allait bien, on avait un théâtre remarquable, un instrument magnifique pour les élèves, pour la formation des élèves et même pour y créer des décors. Malheureusement, le contrat n'étant pas renouvelé par le commerçant, Greenberg, il a fallu s'en aller ailleurs, quitter. L'édifice magnifique que représentait l'ancien Palais de justice était disponible. On a pensé un moment aller sur la rue Cherrier, à la Palestre Nationale. Cela aurait été intéressant parce qu'il y avait une piscine dont on aurait pu se servir comme gymnase et former davantage les élèves dans la musculature et la souplesse. Cela m'a toujours intéressé d'avoir une piscine au Conservatoire, je n'en ai jamais eue. À Québec, j'ai tout tenté pour que le Conservatoire s'installe au Palais Montcalm où il y avait une piscine. Nous ne l'avons jamais eu. Mais bon, laissons de côté les palais, les ballets d'eau!

Devant la vétusté de l'ancien Palais de justice, devant les grands espaces à transformer, à meubler, à occuper, les budgets étaient insuffisants. Il a fallu se restreindre. Il a également fallu inventer, improviser pour utiliser davantage ces

espaces et refuser de se comprimer. C'est dans ce sens-là, Marsolais a raison, qu'on a inventé davantage en développant l'expression corporelle. Il y avait de l'espace pour faire de grands gestes! Il y avait de l'espace pour faire de la culture physique. Avec des choses qu'on avait récupérées de la Palestre Nationale, des échelles aux murs, etc.

Là tout à coup, avec Hubert Fielden, par exemple, qui était professeur d'expression corporelle, on est passé de l'expression corporelle à l'improvisation avec Suzanne Rivest également. Tout s'est bien développé, s'est bien orchestré. Florent Forget avait son studio de télévision et de radio. C'était essentiel de former les jeunes comédiens au métier et aux techniques qu'ils allaient rencontrer en sortant du Conservatoire, même la technique commerciale, l'annonce commerciale. On pouvait les initier à devenir eux-mêmes réalisateurs, mais avec de petites choses, pour qu'ils se rendent compte de ce que c'était que d'être réalisateur, de ce qu'on exigeait du réalisateur et de ce que le réalisateur pouvait exiger du comédien.

— *Quelles sont les pratiques que vous avez instaurées au cours de votre administration?*

— La pédagogie est née de l'enthousiasme, de la curiosité qu'élèves et professeurs ont manifestés. Je n'ai pas instauré beaucoup. Tout se faisait en quelque sorte: ou ça se faisait à l'occasion ou ça se faisait d'instinct. J'ai tenté de structurer tout ça davantage, en me disant que si on le fait, on le fait régulièrement. Parce que c'est bon, parce que les élèves ont besoin de changer de rythme de création. Il y avait des classes de claquettes, la danse de claquettes est une excellente formation pour le rythme, pour dégourdir les jambes et le corps. On a fait des choses formidables et mes élèves étaient passionnés.

— *Les téléthéâtres réalisés en collaboration avec l'Université de Montréal puis avec Radio-Québec existent-ils toujours sous votre administration?*

— Oui, Marsolais et Florent Forget avaient initié cette activité. Et j'ai pris la relève, bien sûr, avec beaucoup d'intérêt et de satisfaction parce que là encore

une fois, ça permettait aux élèves de s'initier au cinéma, parce que c'était la télévision-cinéma, avec Radio-Québec. Le produit était celui d'un exercice d'élèves. Ça ne me gênait pas que Radio-Québec diffuse, pour autant que Radio-Québec dise que c'est un exercice des élèves des Conservatoires fait en collaboration avec Radio-Québec. Mais dès le début, Radio-Québec présentait ça comme un grand film de Radio-Québec! Alors que le scénario était bien souvent insuffisant et que le talent de nos comédiens ne correspondait pas toujours aux personnages qu'ils devaient jouer. Alors je me suis dit: «Pilons sur notre orgueil, ce qui est important, c'est que les élèves aient cette formation.»

Le Conservatoire ne pouvait pas y perdre davantage parce que le fait qu'il y ait deux écoles de formation à Montréal, le Conservatoire et l'École Nationale, ça s'entre-déchirait pas mal... et ça continue à s'entre-déchirer. Et maintenant qu'il y a également les options-théâtre, ça se divise encore davantage. Mais en fin de compte, après la réorganisation de Radio-Québec, on a cessé ces exercices d'élèves. C'était intéressant parce que c'était rémunéré. Les élèves faisaient ça à la fin de leurs études, au début de l'été. On leur donnait un petit cachet pour l'été et ils apprenaient en étant payés. C'était quand même une bonne initiative et ça a conduit Radio-Québec également à ouvrir ses caméras sur les Conservatoires de musique pour faire jouer les élèves. Je trouve que cette association de deux institutions du gouvernement devrait continuer de quelque façon, mais cela a été abandonné. Je me suis davantage impliqué à être le confesseur de mes élèves.

— *Vous vous êtes employé à établir un rapprochement avec les élèves. Pourquoi?*

— Parce que la période de formation d'un comédien, d'un jeune comédien particulièrement, est tellement exigeante. Un comédien, habituellement, sort d'un foyer trouble. S'il veut devenir comédien, c'est pour retrouver un équilibre qu'il n'a pas eu dans sa formation, dans son enfance. Peut-être à cause de l'humain. On parle d'un besoin tellement grand d'affection et de rapprochement, il faut que quelqu'un l'écoute. Parce que tout ce qu'il peut faire dans les classes, c'est

habituellement suivre les indications de son professeur et essayer de l'imiter jusqu'à ce qu'il parvienne à ne pas l'imiter et s'imposer de lui-même.

Il faut que toutes ces frustrations, il y ait quelqu'un pour les écouter. C'était mon expérience d'ailleurs et ça marchait de façon généralement bien.

— *De quelle façon avez-vous établi ces rapprochements?*

— La première chose que j'aie faite, je ne sais pas si ça existe encore, c'était les séminaires du directeur. Une fois par mois, avec les élèves, il y avait ces deux ou trois heures de complicité où on se racontait, où on faisait montre de nos connaissances, on charriait, on se chicanait autour d'une table. Je donnais aux élèves en début de saison une dizaine ou une douzaine de sujets liés au théâtre. Ils votaient pour les sujets qui les intéressaient et je les répartissais dans l'horaire de la saison. J'élaborais une réflexion sur le sujet afin d'en tirer quelques grandes lignes qui puissent alimenter la discussion. Les élèves devaient eux aussi se préparer en cherchant des citations ou des extraits qui correspondaient au sujet. Et puis on se réunissait et on lançait le débat. De façon générale, ça éveillait les esprits. Il y avait des positions qui se prenaient qui étaient très fortes à un moment, contestées par quelques-uns, applaudies par d'autres. C'était beau de voir la façon dont les élèves s'entêtaient dans ce qu'ils croyaient être juste. C'était par moment une joute oratoire. Tout cela se faisait avec beaucoup de dignité.

Il y avait aussi la rentrée solennelle. À cette occasion, je me rappelais mon temps à l'université et mon séjour à Paris, où la rentrée était également solennelle. J'ai étudié dans la classe de Denis d'Inès au Conservatoire de Paris. Il y avait tout un appareil qui signifiait pour nous l'importance d'être membre du Conservatoire. Je voulais que les élèves se rendent compte que leurs professeurs avaient la considération de leur directeur et de la maison. Je m'employais donc à mettre en évidence le prestige et la qualité des professeurs, la qualité de la maison, les exigences pédagogiques qu'ils auraient à rencontrer au cours de l'année. Je présentais chacun des élèves, les nouveaux arrivants aux anciens qui eux-mêmes se présentaient aux nouveaux. Chacun des nouveaux élèves était

associé à un ancien élève selon un modèle de parrainage. Par moment ce parrainage a duré les trois années. Ils devenaient des amis. Ces liens sont très importants parce que comme je le disais tout à l'heure, on vit isolé dans un Conservatoire et on a besoin autant chez le directeur que chez les confrères, chez les consœurs, de trouver une âme généreuse.

— *Avez-vous apporté des modifications au cursus?*

— Mon expérience est celle d'un travail avec les commissions pédagogiques. Le directeur est là pour être au service de tous.

— *Vous faisiez surtout un travail de consultation auprès du personnel enseignant et des élèves?*

— Oui, toujours de la consultation. Alors les changements qui se sont imposés à l'horaire ont été des changements qui ont été discutés en commission pédagogique, suggérés par les élèves, repris par les professeurs. Il restait ensuite la décision du directeur à prendre, et c'est là que j'intervenais parce que j'ai toujours cru que les décisions, c'est le directeur qui devait les prendre.

— *Quel est l'impact de la présence du syndicat au Conservatoire?*

— La présence d'un syndicat se défend bien. Mais elle est lourde à porter. En ce sens, elle est gênante et elle peut nuire à l'enseignement. Elle a nuit à certains moments de la pédagogie et personnellement je ne voudrais pas d'un syndicat parce que je crois que le groupe de professeurs, d'autant plus que c'est une petite famille, du moins en art dramatique, en musique c'est autre chose, je crois que le groupe de professeurs peut très bien se défendre seul. Le groupe des professeurs et des élèves peut se défendre encore mieux contre un directeur envahissant. Je crois que le contrat de trois ou cinq ans qui lie le professeur à une institution comme l'est le Conservatoire est suffisant. Engager des professeurs à vie, c'est souvent au détriment de l'école. Et le syndicat fait qu'on est obligé de retenir un professeur jusqu'à l'âge de la retraite. Et ça c'est mauvais. J'ai vécu des moments pénibles.

Il me semble que le contrat-salaire nous oblige à établir le salaire d'un professeur en fonction du nombre d'années d'expérience et du nombre d'heures d'enseignement par semaine. Les habitudes du métier prises à travers l'Union des Artistes et les milieux des postes de télévision, du théâtre, etc., font que si on ne propose pas un salaire convenable aux professeurs, le syndicat vous bloque la route. La profession se défend. Je préférerais un système qui fasse en sorte que, au bout de quelques années quand un professeur ne rencontre plus les exigences, qu'il puisse être changé. Je l'ai fait à quelques occasions, en danse particulièrement. Certains professeurs ne dansant plus eux-mêmes, ils sont moins disponibles et moins exigeants pour leurs élèves. Certains professeurs de théâtre ne jouant plus, ils sont également moins éveillés. Non, je crois qu'il y a de bonnes choses dans chaque forme de réunion. Je ne suis pas contre le syndicat. J'ai vécu avec les syndicats et je ne me souviens pas d'avoir eu de difficultés avec eux. Des ennuis, oui. Des difficultés, non.

— *Quelle est votre vision de la formation du comédien. Quelles sont vos influences, vos racines, votre idéologie?*

— Je suis dans la définition du comédien de Jovet. Le comédien doit être à la fois l'homme le plus beau, le plus vrai, le plus généreux, lui-même. Le théâtre c'est un acte de beauté, c'est un acte de vérité, vérité transposée si on veut, mais vérité tout de même, parce que, au moment où cette vérité transposée se «joue sur scène» elle devient vraie. Je suis davantage pour le grand théâtre, le bon théâtre, pour le texte bien écrit, qui oblige un comédien à bien parler, à donner à son auditoire le moment de beauté qui l'éloigne de la vulgarité quotidienne, de la misère de tous les jours. Je pense que c'est ça le théâtre. Le théâtre, c'est un acte de réflexion, non pas seulement de projection. Il faut vivre en soi, dans la formation du comédien, toutes les préoccupations philosophiques de Platon et de Saint Thomas. Les gens qui n'ont pas le sens de ces contradictions en philosophie peuvent difficilement ouvrir leur esprit et leur cœur aux textes que les grands auteurs proposent.

— *Croyez-vous que la formation offerte au Conservatoire de Montréal permet au jeune comédien d'acquérir cette réflexion?*

— Je voudrais bien mais je ne suis pas sûr que tous les professeurs aient cette préoccupation. Pourquoi? Parce qu'ils n'ont pas tous la même formation. D'où la difficulté d'établir une pédagogie structurée, unifiée. Je ne voudrais pas qu'elle soit trop unifiée parce qu'il faut qu'elle soit pleine de contradictions et il faut qu'elle soit riche d'émotions, riche de vérités humaines. C'est pourquoi j'ai cru souvent qu'on pouvait apprendre davantage en parlant de choses sérieuses ou folles avec les élèves qu'en travaillant des textes.

— *D'où le besoin de séminaires?*

— D'où le besoin de séminaires.

— *Quel est le profil de l'élève du Conservatoire?*

— Ils sont très jeunes et on se rend compte qu'ils se sont amenés au Conservatoire par hasard parce qu'ils veulent faire du théâtre. Ils se sont présentés aux concours des autres écoles également. Quelques-uns ont une motivation profonde. Ceux-là se présentent, timides, écrasés, parce qu'ils ne veulent pas se révéler. Les autres sont des fanfarons qui ont le beau geste et la voix forte mais qui n'évolueront pas du tout pendant les trois ans du Conservatoire. Alors, ça c'est extrêmement difficile.

Je m'entends bien avec Jean-Louis Roux qui a été, qui est un de mes vieux amis et qui a dirigé l'École Nationale de théâtre. Parce qu'on a un peu la même conception et la même philosophie du théâtre, sauf que... je l'ai surpris récemment à dire une chose qui m'a agacé, mais Albert Millaire avait dit la même chose, en se présentant comme un artisan du théâtre.

— *Qu'est-ce qui vous agace dans cette affirmation?*

— Ça me choque, je trouve que nous sommes des artistes. Et j'ai toujours dit à mes élèves, je veux faire de vous des artistes et non pas des artisans.

— *Quelle est la différence?*

— L'artiste doit former et nourrir son âme. L'artisan nourrit ses mains et ses muscles.

— *L'artisan est un technicien?*

— Voilà. C'est davantage un technicien.

— *L'artiste est un créateur, un penseur?*

— Oui, un penseur, enfin, peut-être pas nécessairement un créateur mais il peut, à travers ses pensées, à travers ses forces et ses désirs, tenter de créer quelque chose. Créer quelque chose qui va émouvoir, qui va renseigner et pas seulement fabriquer quelque chose.

— *Selon vous, existe-t-il des lacunes dans la formation offerte par le Conservatoire? Quelle orientation pédagogique serait-il souhaitable de mettre en place?*

— Il n'y a qu'une réponse à tout ça, c'est de ne jamais cesser d'être exigeant. Dès qu'on voudra fabriquer des comédiens seulement, des artisans, il n'y a aucune raison que le Conservatoire existe.

— *Quel lien faites-vous entre la définition de l'artiste tel que vous le décrivez et le principe du Conservatoire comme école d'art tel que mis de l'avant par le directeur actuel, Raymond Cloutier?*

— Je suis gêné un peu de parler de Raymond Cloutier. Je sais que la préoccupation du directeur actuel est de diriger une troupe de théâtre. Le Conservatoire ne peut pas se constituer comme une troupe de théâtre. On ne réunit pas des élèves pour monter des pièces. On peut apprendre à l'intérieur d'exercices de théâtre, d'exercices de scène mais, habituellement, on apprend davantage dans la méditation, dans le silence, dans la réflexion que dans l'action. Quand on a traversé ces étapes, on peut passer à l'action. Une action qui n'est pas réfléchie risque d'être une mauvaise action. C'est là ma position. Il se peut

que, à cause de l'évolution même du théâtre et du répertoire des mœurs et de la morale, de la vie quotidienne et de la vie politique, la notion même du théâtre ait changé. J'en suis bien conscient parce que le théâtre que je vais voir n'est pas celui que j'allais voir, ni quant à la qualité des textes, ni quant à la qualité du jeu, ni quant à l'invention. Je vois beaucoup plus de décors sur scène que de situations dramatiques, beaucoup plus de costumes et d'éclairages que d'attitudes et de gestes. J'entends des choses laides, les comédiens qui cassent leur voix et je vois un public qui y prend plaisir. Alors, bon, je ne suis peut-être plus de mon temps? Enfin, pas du temps présent. Mais c'est peut-être seulement une phase, enfin je le souhaite.

— *Cette situation du théâtre actuel n'est pas particulière au Québec?*

— Non plus. La même laideur que l'on voit dans le théâtre au Québec et la même insuffisance se retrouvent partout, autant dans les vieilles civilisations qu'ici. Il y a un courant d'impuissance. Le texte a été évacué par l'image, seulement l'image ne se renouvelle pas aussi bien que le texte. Enfin, il me semble.

— *Quel est l'avenir du Conservatoire dans le contexte actuel d'un développement multiple de la formation du comédien? Je pense à la formation offerte par les options-théâtre, par les universités, etc. Quel rôle le Conservatoire doit-il jouer dans ce panorama de plus en plus large?*

— Remarquez que la multiplicité des écoles comme la multiplicité des professeurs ne me gêne pas. Il y a des professeurs qui dans leur salon forment mieux des comédiens que le Conservatoire ou l'École nationale de théâtre ou les autres. Il s'agit d'un rapport entre élèves et professeurs. La multiplicité des écoles ne me gêne pas mais l'insuffisance d'orientation, d'institutions officielles et de planification de ces institutions officielles m'ennuient profondément. Ce qui me gêne c'est qu'on accorde à un cégep où il y a une option-théâtre, la même importance dans l'esprit de certaines personnes que celle qu'on accorde au Conservatoire. C'est faux. Il y a une école supérieure et il faut que ce soit le Conservatoire, autant en musique qu'en théâtre. Je dis qu'il faut que ce soit le

Conservatoire, puisque nous avons le Conservatoire, sinon il faudrait l'inventer. Mais toutes ces écoles ne sont pas nécessairement des écoles de formation de même niveau et il faudrait que, bientôt, le ministère de l'Éducation et celui des Affaires culturelles s'ajustent, si la chose est possible.

J'ai vécu cette distance avec tant d'émotions et de découragement pendant que j'étais au ministère des Affaires culturelles où chaque ministère se prétend imbu de tous les droits alors que, qu'on le veuille ou non, le Conservatoire avait été confié aux Affaires culturelles. Pour des raisons justes d'ailleurs. Le ministère de l'Éducation n'a jamais pu composer avec cette situation. Il serait temps qu'on se parle et qu'on remette les choses en place, qu'il y ait des niveaux de préparation. Que l'on forme, que l'on initie dans les cégeps des gens à la musique, à la peinture, au théâtre, c'est une excellente chose, et ensuite qu'on les achemine vers d'autres écoles de meilleure formation ou supérieure, ça va de soi. J'ai toujours pensé que, partant des options-théâtre, l'élève de théâtre se formait au Conservatoire et qu'ensuite il pouvait aller se perfectionner davantage dans la recherche à l'université. L'université est un complément pour ceux qui veulent poursuivre des recherches. Cela me semble essentiel. Il y a d'ailleurs plusieurs élèves du Conservatoire qui ont poursuivi à l'université. Mais je constate que l'université a tendance à devenir comme les universités américaines, un autre centre de formation professionnelle, une autre école. Il y a une perte de talent et d'argent considérable dont le gouvernement est responsable. Les troupes qui se forment de ces comédiens et de ces techniciens n'ont pas de théâtre où jouer, n'ont pas de subventions pour jouer. Il semble qu'il y ait de moins en moins de personnes qui croient à la nécessité du théâtre et à la subvention. Ça m'inquiète, ça m'inquiète beaucoup. J'arrive mal à comprendre pourquoi l'université populaire a pris cette orientation. C'est quoi une université populaire? Ce n'est plus une université, c'est un grand collège? Qu'on fasse de l'initiation à la danse, par exemple, ce qu'on fait à l'UQAM, qu'on fasse de l'initiation au théâtre ou à la marionnette, oui, ça va, mais qu'on décide de former des marionnettistes, des danseurs, des comédiens, là je dis non. Il est peut-être temps qu'on forme davantage de gens à la science, à la réflexion à la recherche en théâtre. Il y a toute une histoire du théâtre à épilucher pour nous. Où sont nos racines? D'où venons-nous? Une réflexion! C'est long réfléchir sur tout ça,

ramasser la documentation. Je ne suis pas sûr, par exemple, que dans une école comme celle du Conservatoire ou à l'École Nationale, il y ait beaucoup de gens qui vont fouiller dans la bibliothèque pour y lire des choses. Il me semble que je voyais davantage de gens de l'extérieur venir à la bibliothèque du Conservatoire que d'élèves.

— *Vous déplorez ce fait?*

— Oui. Mais là, je ne sais pas. J'ai quitté déjà depuis plusieurs années.

Autre chose. Peut-on, dans un Conservatoire, initier le jeune artiste à la mise en scène? Je n'y crois pas. Qu'il fasse une expérience ou deux de mise en scène ou d'improvisation, oui. Mais ça n'en fait pas un metteur en scène. Comme vous dites, il deviendra metteur en scène quand il aura fait le métier pendant un bon moment.

— *Y avait-il sous votre administration, comme sous l'administration de Gilles Marsolais, des ateliers de formation continue offerts aux comédiens professionnels?*

— Oui, on en a eu quelques-uns qui ont bien réussi d'ailleurs. Les professionnels participants qui étaient bien souvent des anciens du Conservatoire, m'ont dit qu'ils y avaient trouvé profit. Ça n'a pas été constant mais on en a fait. Ces ateliers étaient créés sur demande. Je ne voulais surtout pas faire du Conservatoire un fourre-tout. Quand j'en ai pris la direction, une des premières choses que j'ai faite a été de fonder l'Association des Anciens du Conservatoire, en disant: «Vous allez vous regrouper. Vous avez vécu le Conservatoire, vous avez une idée de ce qui manque au Conservatoire, ou de ce qu'il devrait devenir. Vous vous réunirez. Quand vous voudrez que j'y assiste, vous me le direz». Pour être efficace, il faut que l'activité des Anciens soit aussi fébrile, aussi constante que l'activité des élèves en place. C'était mon rêve. On n'y est pas parvenu pour toutes sortes de bonnes raisons. Il était difficile de réunir ces gens-là, à moins d'avoir un secrétariat permanent bien actif, bien organisé. Mais encore une fois,

les fonds manquaient. J'entends parler de temps à autres de l'Association des Anciens. Elle est vivante. Cela me console et m'encourage.

— *Quels sont les objectifs de cette association?*

— C'est de permettre aux gens sortis du Conservatoire de continuer à se perfectionner, à vivre du théâtre, à se rencontrer, à partager leurs espoirs, leurs frustrations, à aider les élèves en place, à créer des ateliers adaptés à leurs besoins. Pendant quelques années, les membres de l'Association montaient trois spectacles par an. Durant l'été, le Conservatoire était ouvert aux élèves finissants qui montaient un spectacle dont ils se partageaient les profits. J'ai l'impression que ça se fait encore aujourd'hui.

Pendant mon directorat j'ai voulu que tous vivent intensément une pédagogie active. Le pendant de mes séminaires était la critique collective faite après un exercice d'élèves pour un spectacle. On réunissait tout le monde et on analysait tout ce qui s'était fait. Les comédiens discutaient de la façon dont ils se percevaient dans leur expérience. Le but était de créer l'habitude de la critique. Il y avait aussi la Journée mondiale du théâtre pour laquelle on organisait une grande manifestation dans le hall d'entrée du Conservatoire. Un certain nombre de professeurs et de personnes attachées à l'institution revêtaient des costumes. C'était une fête. Il y avait des ateliers offerts toute la journée. J'invitais des spécialistes de l'improvisation et de la danse à donner des ateliers libres aux élèves. Les journées ouvertes ont eu lieu durant toute la durée de mon activité pour permettre aux orienteurs des cégeps de venir rencontrer les élèves, pour qu'ils aient l'occasion de visiter et de se faire expliquer le Conservatoire. De cette façon, ils étaient en mesure d'orienter leurs élèves.

Une autre des expériences tentées au Conservatoire est celle des COFI avec Yvon Thiboutot. Nous avons invité les élèves d'un COFI du nord de Montréal à assister à une représentation d'un ou plusieurs des textes dont ils s'étaient nourris au cours de leur formation. Nos élèves jouaient ces textes qu'eux avaient joués en classe et qu'ils avaient encore à l'oreille. À les entendre joués par nos élèves avec une prononciation différente, ils s'animaient dans la salle, cela leur

rappelait des souvenirs. Après la représentation, les deux groupes se rencontraient et échangeaient. Cela créait des moments d'amitié vraiment remarquables. Ces néo-canadiens, néo-québécois avaient l'occasion de poser des questions à des jeunes gens de théâtre. Les élèves du Conservatoire parlaient du théâtre au Québec en puisant au cœur de leur expérience et de leurs observations pour en tirer une vérité. Ils réalisaient tout à coup qu'ils avaient une responsabilité face à la communauté.

Nous avons aussi créé des cabarets où les élèves chantaient en toute liberté. Cela nous a permis de découvrir des chanteurs et compositeurs drôlement intéressants. Ils étaient au Conservatoire pour la voix parlée et même s'il y a des cours de chant, ils n'ont pas toujours l'occasion de rencontrer un public.

Le Conservatoire, je l'ai voulu ouvert au public.

— *En ce qui me concerne, j'ai complété mon questionnaire. Désirez-vous ajouter quelque chose?*

— Non... je n'ai aucun remords.

— *Monsieur Beaulne, je vous remercie de m'avoir accordé cette entrevue.*