

*La formation théâtrale,
l'art de fleurir la scène*

ENTR' ACTE

REVUE DE RÉFLEXION SUR LE THÉÂTRE PROFESSIONNEL FRANCO-ONTARIEN

Votre expérience part d'ici.

» **Maîtrise en pratique
théâtrale (M.P.T.)**
(mise en scène)

» **Maîtrise ès arts en
théâtre (M.A.)**
(théorie théâtrale et
dramaturgie)



www.theatre.uOttawa.ca
613-562-5761



uOttawa

ENTR'ACTE 6

La formation théâtrale, l'art de fleurir la scène

Sommaire

- 6 **« Les débouchés professionnels et la formation :
des complicités qui se poursuivent »**
par Guillaume Houët et Pierre Simpson
- 18 **« La transmission du savoir au sein des compagnies
de l'Ontario français : un bref survol »**
par Anne-Marie White
- 26 **« La formation continue, mon oxygène »**
par Louise Naubert
- 32 **Portrait de Magali Lemèle, récipiendaire du Prix d'excellence
artistique Théâtre Action 2010**
par Luc Moquin
- 36 **Portrait de Lindsay Tremblay, récipiendaire du Prix d'excellence
artistique Théâtre Action 2010**
par Luc Moquin

Théâtre Action tient à remercier les artistes, artisans et travailleurs culturels qui ont été consultés dans le cadre de la rédaction de cette revue.

Cette publication n'engage que l'opinion de ses auteurs, laquelle ne représente pas nécessairement celle de Théâtre Action.



La passion du théâtre...



Photo : Centre d'excellence artistique, E.S. publique De La Salle

...ça commence dans une école
près de chez vous.



Association
des enseignantes
et des enseignants
franco-ontariens

www.aefo.on.ca

Éditorial

PAR MARIE ÈVE CHASSÉ, DIRECTRICE GÉNÉRALE DE THÉÂTRE ACTION

La formation théâtrale, l'art de fleurir la scène

En 2007-2008, Théâtre Action a mené une vaste consultation auprès de la communauté théâtrale dans le cadre de ses Seconds États généraux. Une vision à long terme a alors été adoptée : **Donner au théâtre le premier rôle**. Pour soutenir cette vision, les intervenants des secteurs professionnel, communautaire et scolaire qui ont participé aux différentes rencontres de consultation ont, entre autres, identifié comme axe d'intervention ***l'enseignement et l'apprentissage du théâtre***. C'est donc dans ce contexte que les membres du secteur professionnel de Théâtre Action ont opté pour le thème de la formation théâtrale pour cette sixième édition de la revue de réflexion ***Entr'Acte***.

Le comité de rédaction, constitué de ***Mariette Théberge, Sylvain Sabatié, Alain Jean et Claude Guilmain***, s'est donné pour mandat d'apporter la réflexion et les échanges à un niveau non exploré jusqu'alors, et s'est donc penché sur le sujet de la transmission d'un savoir en théâtre. Tout en souhaitant mettre en exergue les

nouvelles initiatives de formation, il n'avait pourtant pas la prétention de faire un ouvrage savant sur la question. Aussi, c'est de façon consciente que le choix des auteurs s'est porté sur des artistes et des artisans du théâtre dont le cheminement professionnel remarquable et remarqué démontre sans équivoque le sérieux de leur engagement.

Pierre Simpson, comédien à Toronto, et ***Guillaume Houët***, concepteur à Ottawa, ont été invités à poser un regard critique sur ***les débouchés professionnels et la formation***. Pour survivre, les artistes et artisans doivent être prêts à se diversifier. Mais très peu de formations permettent aux artistes d'acquérir les compétences nécessaires. Ya-t-il des solutions à envisager ? Combien y a-t-il réellement d'emplois disponibles au sein des compagnies ? En parallèle, combien de jeunes se lancent annuellement sur le marché du travail ? Voilà autant de questions auxquelles ils ont tenté de répondre.





Ensuite, **Anne-Marie White**, directrice artistique du Théâtre du Trillium, s'est penchée sur ***l'accueil des compagnies émergentes et le mentorat***. Le parcours professionnel des artistes, artisans et travailleurs culturels est plus souvent qu'autrement marqué par une rencontre décisive. Plusieurs directions artistiques ont joué ce rôle de mentor, et l'accompagnement est souvent ancré dans le fonctionnement même des compagnies. En effet, la mise en contact avec le milieu théâtral professionnel est une formation en soi pour les artistes émergents. Cet article fait donc un survol des initiatives de formation et de mentorat des compagnies en appui au développement de la pratique professionnelle.

Enfin, **Louise Naubert**, comédienne émérite établie à Toronto, nous parle de l'importance de ***la formation continue*** dans son parcours professionnel. Il est important d'apprendre à faire différentes gammes, d'aller voir ce qui se fait ailleurs et de voir si l'on peut être à la hauteur. Or, dans le milieu théâtral, les possibilités d'évolution se font rares. L'auteure a été invitée à porter un regard personnel sur les raisons qui l'ont poussée à s'investir dans des activités de formation continue et sur les obstacles qu'elle a rencontrés.

Par ailleurs, nous avons inclus dans cette revue les portraits de **Lindsay Tremblay** et de **Magali Lemèle**, rédigés par **Luc Moquin**, qui mettent en valeur le cheminement professionnel des deux récipiendaires du ***Prix d'excellence artistique Théâtre Action 2010***. Tout au long de votre lecture,

vous trouverez également des informations utiles sur les ***nouvelles initiatives de formation*** offertes en Ontario français.

Pour conclure, il semble évident à la lecture de ces articles que la formation, le mentorat et l'accompagnement sont au cœur du renouvellement, de la vitalité et de la pérennité de notre milieu. Ce sont autant de fertilisants nous permettant de fleurir la scène...

Une bonne lecture à vous...



Crédit : Richard Tardif

Nicolas Desfossées et Mary-Eve Fortier dans *Autopsies de biscuits chinois*, mise en scène de Caroline Yergeau, coproduction du Théâtre Belvédère et du Théâtre du Trillium.



Ma place pour grandir!

L'École secondaire Macdonald-Cartier...

où la créativité, l'expression et la passion pour les arts, la musique et le théâtre sont au cœur d'une communauté scolaire vibrante et dynamique.

37, boul. Lasalle Ouest
Sudbury (Ontario) P3A 1W1
705-566-7660 - esmc.cspgno.ca

Le groupe musical Le Groupe 17

Incubateur de plusieurs groupes à succès tels que Pentotal, Leïla et Paradoxe, le Groupe 17 a remporté plusieurs prix provinciaux prestigieux.

Le Club Oncréé des arts visuels

Le Club Oncréé vise l'expression de la créativité par le dessin, la peinture et la sculpture. Les élèves ont l'occasion de participer à des expositions dans des galeries d'art de l'Ontario.

La troupe de théâtre Les Draveurs

Les Draveurs ont remporté plusieurs prix au cours des années et comptent parmi les troupes de théâtre les plus prestigieuses en Ontario.

**L'École secondaire Macdonald-Cartier,
toujours au rythme !**

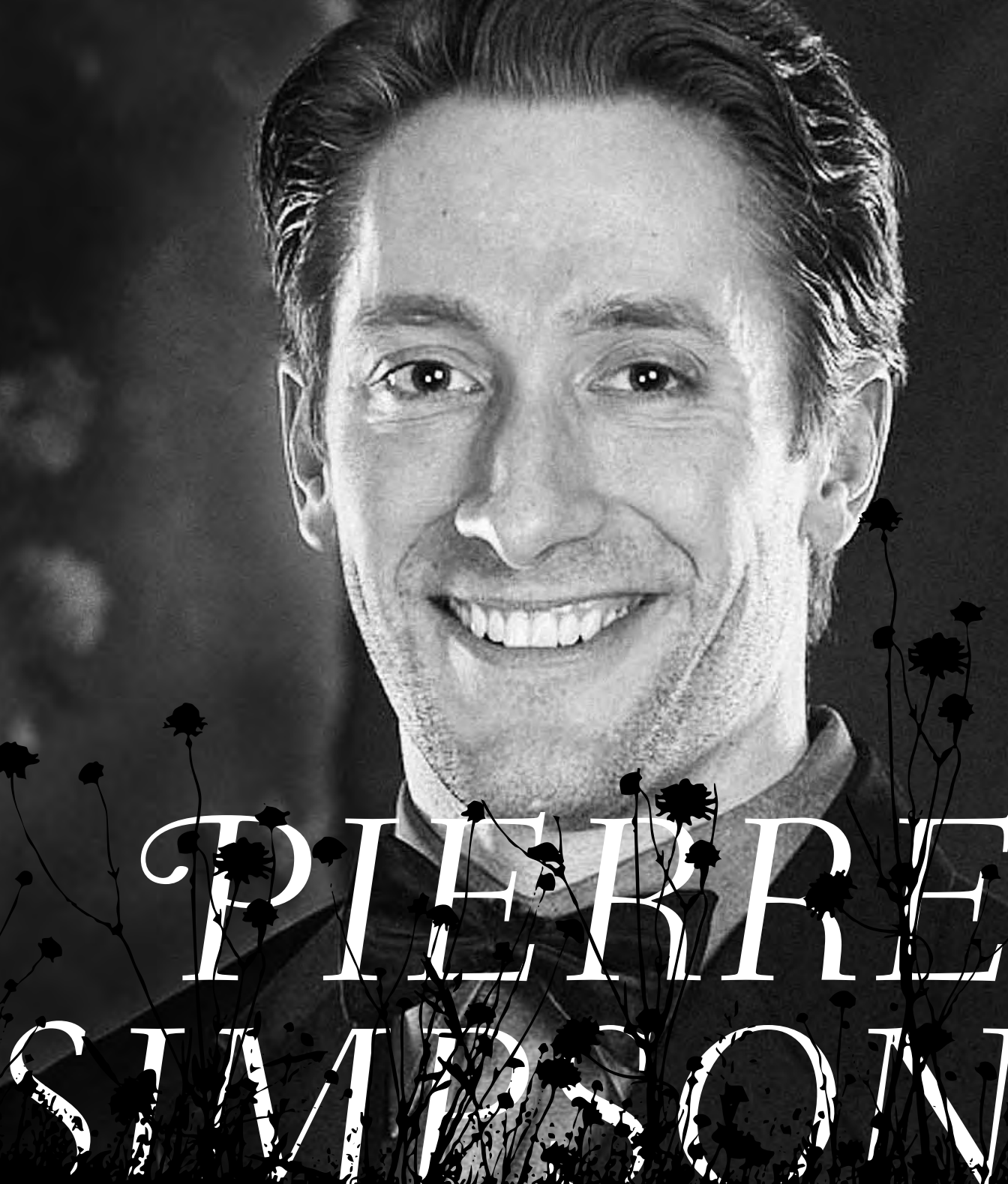


Conseil scolaire public Grand Nord de l'Ontario

CSPGNO.ca

Une place pour tout le monde!

705-671-1533



Crédit : Andrew Alexander

Originaire de Welland en Ontario et finissant du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, Pierre a eu le grand bonheur de jouer avec la plupart des compagnies de théâtre franco-ontariennes. Entre autres, on l'a vu au Théâtre français de Toronto dans *Le Misanthrope* et *Le Dîner de cons*, ainsi que dans la tournée pancanadienne des *Médecins de Molière*, production qui lui a valu une nomination aux Prix Dora et Rideau Awards. En tant que formateur, Pierre a animé l'atelier Apprendre par les arts pour le CAO, le programme Coups de Pouce et le Festival Théâtre Action en Milieu Scolaire pour Théâtre Action. Il a rédigé le mot franco-ontarien de la Journée mondiale du théâtre en 2010 et s'est vu décerner, en 2006, le Prix d'excellence artistique de Théâtre Action et le Prix d'excellence du ministère de la Culture de l'Ontario.

Les débouchés professionnels et la formation : des complicités qui se poursuivent

PAR GUILLAUME HOUËT ET PIERRE SIMPSON

L'article qui suit se veut une réflexion libre et personnelle sur nos deux réalités complémentaires : être comédien à Toronto et concepteur à Ottawa. Il ne se pose donc d'aucune façon en une savante analyse historique ni statistique de la question. Il se divise en deux grandes sections et donne lieu d'approfondir successivement chacune de ces réalités.

Être comédien à Toronto, par Pierre Simpson

Suite à ma formation en théâtre à l'Université d'Ottawa, et après quatre années de divers rencontres et projets stimulants dans le milieu professionnel d'Ottawa-Gatineau, il était temps d'explorer les possibilités de contrats dans une autre ville (car changer de ville pour un pigiste équivalait presque à recommencer depuis le début, il vaut donc mieux le faire tôt !). Bien que les grands théâtres et le *star system* de Montréal m'attiraient, je voyais des finissants du même programme que moi avoir des résultats beaucoup plus tangibles à Toronto. Dès mon arrivée dans la ville-reine en 2006, j'ai remarqué la grande différence au niveau des gens qui travaillent dans le milieu, des contrats disponibles, et de la façon dont on les obtient.

Toronto est en quelque sorte la Mecque pour les comédiens du Canada anglophone.

Bon nombre de compagnies de théâtre y sont installées et l'industrie télévisuelle et cinématographique, pour la plupart, y est concentrée. Toutefois, les opportunités de jouer au théâtre en français sont limitées : on compte le Théâtre français de Toronto (deux productions maison par année, plus une coproduction), le Théâtre La Tangente (une création aux deux-trois ans), les tournées de Corpus (pour les comédiens doués de capacités corporelles et clownesques surhumaines), quelques tournées jeunesse bilingues, et enfin le fameux projet autogéré, sur lequel nous reviendrons plus tard.

Je me suis rapidement rendu compte que l'offre théâtrale, mais aussi la communauté théâtrale francophone, est bien différente de celle d'Ottawa, non seulement à cause de la grande diversité de régions et de pays d'où proviennent les comédiens, mais





surtout sur le plan de la multiplicité de leurs formations : l'Université d'Ottawa et l'Université Laurentienne de Sudbury, les écoles spécialisées du Québec et de la France, les programmes anglophones aux Universités Ryerson et York, aux Collèges Sheridan et George Brown, à la Randolph Academy à Toronto, au Studio 58 à Vancouver, au Conservatoire Birmingham à Stratford, au Neighbourhood Playhouse à New York, au Bristol Old Vic à Londres, à l'École Jacques Lecoq à Paris, et j'en passe. Cette pluralité de formations peut certes enrichir une production (voir une pièce de Molière dans laquelle se côtoient trois styles de jeu différents et cinq variantes du français international est assez rafraîchissant), mais il me semble qu'elle rend plus difficile la mise sur pied de productions autogérées. En effet, les complicités se développent plus lentement puisque les artistes et artisans n'ont pas ce langage commun ni ces affinités artistiques qu'on peut aisément développer avec ses confrères d'un programme universitaire de trois ou quatre ans.

Pour ceux qui n'ont pas étudié à Toronto, et qui ne possèdent donc pas de réseau social et surtout professionnel, les ateliers et les cours de jeu sont une bonne façon de s'intégrer au milieu. À Toronto, on pourrait suivre une formation tous les jours, et ce chez Equity Showcase Theatre, le Pro Actors' Lab, Sears & Switzer, Carter Thor Studios, le Canadian Film Centre, le Volcano Conservatory et j'en passe, sans parler des cours privés et des ateliers intensifs offerts par certains agents de casting locaux. D'après ces derniers, si on ne sort pas d'une école très connue, ce sont les formations continues qui importent pour être choisi en audition.

L'autre défi pour le milieu théâtral de Toronto est que les comédiens qui s'y établissent privilégient les offres du marché de la télévision et du cinéma, notamment anglophone. Alors que ce soit en anglais ou en français (ou encore mieux, les deux) comment s'y prend-on pour trouver ces contrats de jeu ?

L'agence

À Toronto, la représentation par un agent est indispensable, surtout pour tout ce qui n'est pas théâtre. Bien qu'Edna Talent Management et Fountainhead Talent regroupent le plus grand nombre d'artistes francophones, il y a des comédiens qui se cachent au sein d'agences anglophones telles The Characters, Da Costa, Lynchpin et autres. Au sein de ces agences, il existe deux catégories d'agent : un pour le travail à la caméra (télévision, cinéma, publicité, vidéos corporatives), l'autre pour la voix (publicité radio, narrations et voix hors champ). Même une fois représenté, il est essentiel de se maintenir informé sur les auditions et les projets qui se tournent en ville, car il faut se rappeler que ces mêmes agents s'occupent de plusieurs dizaines de clients à la fois. Les annonces d'auditions via *E-drive* de l'Actors Equity et *Action*, ainsi que les réseaux sociaux, s'avèrent des moyens efficaces de se tenir informé sur les offres.

Pub, quand tu nous tiens

Je dois avouer qu'un de mes plus grands gagne-pain ces dernières années a été la publicité. Mon statut de membre actif de l'Union des artistes (UDA) et de son homologue anglophone l'Alliance of

Canadian Cinema, Television and Radio Artists (ACTRA) me permet d'auditioner pour les pubs et me donne accès à une catégorie privilégiée communément appelée « double-carte ». Cette « double-carte » permet au comédien d'être embauché pour la version anglaise et française d'une même annonce publicitaire, et donc de se voir payer deux fois pour le tournage et les droits de suite.

Toutefois, le plus grand défi à Toronto est justement d'accéder à ces deux syndicats. Bien que l'ACTRA vienne d'assouplir ses règlements (il ne faut plus que trois crédits plutôt que six pour accéder au statut de membre), l'UDA exige toujours 30 crédits, ce qui équivaut à 30 journées de tournage ou 60 représentations théâtrales ! Il y a donc de très bons comédiens qui n'arrivent pas à y accéder, ce qui les prive d'une source importante de revenu et finit par les décourager.

Qu'entends-je ?

La voix hors champ est un autre domaine qui fait vivre bon nombre de comédiens. Le plus payant, c'est de devenir la voix « officielle » d'une campagne publicitaire d'une compagnie ou d'un produit, comme Lyne Tremblay qui prête sa voix aux marques Aveeno et Neutrogena, et Gisèle Rousseau qui est la voix d'« Émilie » chez Bell. Mais, encore une fois, c'est un marché difficile à percer.

L'écran des rêves

La télévision et le cinéma semblent être la priorité de plusieurs comédiens installés à Toronto. Pourtant, c'est une industrie d'une

compétitivité ahurissante. Il est donc essentiel d'avoir soit un CV déjà bien rempli, soit un agent bien réputé et prêt à se battre pour nous ouvrir les portes de la salle d'audition.

La plus grande sécurité financière du domaine artistique torontois est sans contredit un emploi d'animateur au sein de TFO Groupe Média. Sébastien Bertrand, Michel Séguin, Sandy Fortier, Dino Gonçalves, Marianne Lambert, et j'en passe, ont tous connu une stabilité d'emploi et une visibilité importante grâce à leur poste aux émissions Mégallô et MiniTFO. Le seul hic, c'est qu'une fois rentré au sein de cet organisme, il est bien difficile d'en sortir, non seulement de façon permanente (car renoncer à un beau revenu annuel assuré pour intégrer le monde instable de la pige frôle le cauchemar), mais même pour le temps d'une production (car répéter et jouer en même temps achève même les plus énergiques). La communauté théâtrale « perd » donc plusieurs bons comédiens qui vont privilégier cette belle stabilité.

Par ailleurs, TFO embauche également à contrat, comme c'est le cas pour certaines des voix qui annoncent la programmation, ainsi que pour des projets spéciaux comme la websérie *Roxy et Max s'animent*, produite conjointement par TFO et l'ONF à l'été 2010.

Je ne peux pas non plus passer sous silence l'apport important des téléseries tournées pour TFO par Slalom Productions (*Moitié-Moitié*, *Motel Monstre*) et Carte Blanche Films (*Météo+*, *Les Bleus de Ramville*). Bien que ces productions aient



accaparé des comédiens, elles offrent à plusieurs non seulement une visibilité accrue, mais aussi un revenu important. Cet essor de production télévisuelle a sans aucun doute contribué à la rétention de plusieurs artistes au sein de la communauté théâtrale.

Capitaine Corpo

Les vidéos corporatives sont un autre gagne-pain intéressant. Le travail à Ottawa s'offre souvent de façon bilingue (tourner la même vidéo dans les deux langues officielles) tandis qu'à Toronto, le travail est plus souvent uniquement en français. Malheureusement, nous ne sommes vraiment plus à l'ère où jadis un comédien pouvait tourner plusieurs vidéos corporatives par semaine. Nous sommes chanceux dorénavant d'en décrocher quelques-unes par année !

Le « CAO » des projets autogérés

Le Conseil des Arts de l'Ontario (CAO) offre de belles possibilités de contrats grâce à ses programmes *Artistes en milieu éducatif* et aussi le récent *Jets de théâtre*, qui permet aux artistes-pigistes de soumettre directement une demande de financement pour un spectacle autogéré, et ce à l'étape de l'exploration, du développement ou de la production. Quelques artistes torontois ont su en profiter, ce qui a donné de beaux projets tels *Croquis Urbains* de Glen Charles Landry, *Artaud : un portrait en décomposition* d'Adam Paolozza, ainsi que les lectures de *Métoposition* de Julian Doucet et *Électro* !

Bing ! Bang ! de Dino Gonçalves et Marianne Lambert. Ces projets ont également été facilités par l'ouverture du nouveau Centre de création du Théâtre français de Toronto, une salle de répétition recouverte de rideaux noirs et munie d'éclairages de base. À en juger par ces trois premières années d'opérations, ce nouvel espace sera sans doute le berceau de nouveaux projets de création et de belles rencontres entre ces artistes fonceurs et le public.

« L'autre job »

Heureusement à Toronto, vu le grand nombre de comédiens, il y a davantage d'opportunités d'emplois ajustés à la réalité des pigistes. Outre les emplois « traditionnels » (serveur, suppléant, entraîneur, etc.), on retrouve *e-roleplay*, un organisme qui embauche des comédiens afin d'offrir une rétroaction constructive aux représentants du service à la clientèle. Cet emploi permet d'acquérir des compétences en jeu de rôle, une meilleure connaissance du monde des affaires, et de développer des liens sociaux avec des comédiens bilingues ou anglophones. Un autre emploi à engagement variable et souvent bilingue : le *Standardized Patient Program* de l'Université de Toronto, qui consiste à « jouer au malade » afin d'aider à la formation de nouveaux médecins. Enfin, n'oublions pas la possibilité qu'ont les comédiens d'offrir des formations à leur tour, que ce soit pour une école privée, ou simplement à leur propre compte.



Le défi de la langue

Le fait de vouloir préserver, voire améliorer son français est un défi particulier à Toronto puisque la langue de la majorité est l'anglais et qu'on n'y trouve pratiquement aucune formation disponible en français. Les textes d'audition pour des rôles francophones au sein de séries ou films anglophones sont inévitablement en anglais. C'est donc au comédien de traduire son propre texte – ce qui facilite la mise en bouche, mais qui requiert du temps et des outils dont nous ne disposons pas tous d'emblée. De plus, une grande partie du travail en français à Toronto est destinée au marché québécois. Les rôles principaux francophones sont donc presque invariablement distribués par une deuxième agence de casting à Montréal, ne laissant que les rôles muets pour les francophones torontois. « Le petit Franco-Ontarien » doit donc neutraliser son accent s'il veut y travailler. Ce même problème se pose de façon ironique aux comédiens issus de la francophonie internationale qui tentent, tant bien que mal, de prendre un accent québécois dans l'espoir de percer ce marché.

En somme...

Au bout de ces cinq années mouvementées à Toronto, qu'ai-je accompli ? Eh bien, j'arrive à vivre de mon métier, ce qui n'est pas peu dire, même si je n'ai pas encore décroché de grands rôles à la télévision, au cinéma ni sur les grandes scènes torontoises. Mon implication dans le théâtre français dépasse mes espérances et, grâce à de



Crédit : Simon Côté

Pierre Simpson, Marianne Lambert, Michel Séguin et Gabrielle Houle dans *Le projet Électro ! Bing ! Bang !* de Dino Gonçalves.

nombreux petits contrats dans les secteurs mentionnés plus haut, j'arrive à joindre les deux bouts. Il me semble donc une évidence que, pour survivre en tant que comédien-pigiste, il est absolument essentiel de se diversifier. Il faut avoir plusieurs cordes à son arc si l'on veut pouvoir vivre de son art, concept qui doit nécessairement prendre en compte le côté business de ce métier. La passion initiale doit mener vers une logique d'entrepreneuriat : une connaissance approfondie de son milieu et de son instrument (son « produit »), un désir perpétuel de se perfectionner, une organisation efficace, une résilience, la volonté proactive de tisser et de maintenir des contacts et des complicités, le tout enveloppé d'une persévérance constante. Enfin, il faut aussi comprendre clairement que les résultats d'auditions relèvent presque d'un système de loterie et qu'il ne sert à rien de se décourager face aux refus récurrents. Qui sait, un jour, quand on sera à la bonne place au bon moment...





Crédit : Marc Lemyre

Impliqué dans le milieu de la danse et du théâtre depuis une douzaine d'années, Guillaume alterne entre technique de scène, régie et direction technique et de production, tant en création qu'en tournée, et se consacre avant tout à la conception d'éclairage.

Ainsi, il travaille fréquemment avec les compagnies d'Ottawa-Gatineau, telles le Théâtre la Catapulte, la Cie Vox Théâtre, le Théâtre du Trillium, le Théâtre de la Vieille 17, le GCTC, le Théâtre Dérives Urbaines, le Théâtre français du CNA, Third Wall Theatre et Mi Casa Theatre. De plus, il a assuré la régie de *Goodness* de Volcano Theatre de Toronto au Rwanda en 2009, et a tourné en Europe avec Flak, compagnie de danse de José Navas.

Récipiendaire en 2007 d'un prix d'excellence de la Fondation pour l'avancement du théâtre francophone au Canada, Guillaume est également 2 fois lauréat du prix de la Conception d'éclairage de l'année des Prix Rideau Awards d'Ottawa.

Alors, que veux-tu faire quand tu seras grand ?

Par Guillaume Houët

Disons-le tout de suite, je n'ai jamais fréquenté d'école spécialisée en théâtre, ni d'institution universitaire, ni même collégiale qui offre ce champ d'études, c'est même par la peau des fesses que j'ai pu terminer mon CÉGEP en cinq ans, et en cinéma par surcroît. Mais qu'à cela ne tienne, mon parcours particulier me confère un point de vue unique sur la situation de la relève chez les concepteurs, et la façon dont son bassin se renouvelle.

En, mettons, 13-14 ans de métier, ce n'est que depuis quelques années seulement que j'ai sciemment fait le **choix** de me dédier à temps plein à la pratique du théâtre, plus particulièrement à la conception d'éclairage. Ou plutôt, je n'ai pas eu à me poser la question depuis un moment à savoir comment j'allais gagner ma vie. Il n'y a pas si longtemps il me semble, l'avenir, c'était la semaine prochaine ! Et ça fait encore moins de temps que mon regard se porte sur autre chose que ma console et mon cahier de dessin, en l'occurrence le paysage des travailleurs de l'ombre.

Bien qu'ayant travaillé d'arrache-pied comme pigiste toutes ces années pour arriver où j'en suis, alternant conception, assistance, régie, tournée, direction de production, je me considère toutefois extrêmement chanceux et privilégié de jouir d'autant d'offres de travail. Si on ne considère que la scène, le théâtre à proprement parler, cela occupe plus des $\frac{3}{4}$ de mon activité annuelle, pour ne pas dire

de mon revenu. J'anticipe à chaque saison devoir me recycler, ou adapter/diversifier mon champ d'activité, et ce serait normal. Il faut dire que l'arrière-scène, et plus particulièrement le champ de conception artistique, est assez pointu et spécialisé et, à la différence du jeu et de l'interprétation, il n'est pas soumis aux affres de l'audition et du casting. En effet, les concepteurs sont choisis sur la base d'une expertise et d'une sensibilité exportable, adaptable d'une production à une autre, d'une démarche à une autre, et c'est aussi, peut-être même à priori, une question d'atomes crochus et de complicité entre les concepteurs et la direction artistique du projet, ou de la compagnie. On le voit bien à la lecture des programmes de saison des compagnies, ce sont des associations qui peuvent durer plusieurs années.

Or, si on part du fait que la grande majorité des nouveaux étudiants voulant approfondir l'interprétation et la mise en scène ont un accès relativement facile à une formation plus ou moins spécialisée dans ces domaines, il n'y a pas, à ce que je sache, en Ontario français, de champ d'études spécialisées en conception de costume, en scénographie, ni en éclairage, et pour la conception sonore ou vidéo, ce sont deux cas encore plus pointus. On retrouvera plutôt, à l'intérieur d'un programme universitaire ou collégial, surtout en anglais, des introductions à ces disciplines dans un cours plus large qu'est la technique.





Et ce n'est pas un problème en soi, aucunes des institutions collégiales ou universitaires n'a la prétention d'offrir ces spécialisations, ni de donner l'impression que ce qui y est enseigné s'agit bien d'une formation.

Non, le hic, c'est que même avec la perspective limitée d'emploi au sein des compagnies, on ressent tout de même que le bassin de concepteurs est restreint. Bon, la plupart d'entre-nous ne s'en plaindra pas outre mesure, mais blague à part, regardons la chose en face : les finissants de l'arrière-scène ne se bousculent pas au portillon pour se tailler une place dans la relève.

On peut certainement tenter d'expliquer le phénomène, voici donc quelques pistes de réflexion.

Les concepteurs, que ce soit de décor, de maquillage, d'éclairage ou de costume, pour ne nommer que ce ceux là, sont de biens curieuses bêtes; ils semblent souvent être le résultat de plusieurs années de mutation, de vieillissement, de mûrissement. À la différence des disciplines plus en vue, telles l'interprétation, la mise en scène, ou même l'écriture, où le choix d'un tel apprentissage (sans pour autant parler de métier à ce stade-ci) se fait relativement tôt, on en arrive à la conception (j'en regroupe toutes les disciplines pour faire plus simple) par la bande, la porte d'en arrière. Je dis « la porte d'en arrière », ça n'enlève aucune légitimité ou crédit à l'expérience, c'est le principe de l'apprenti que je développe ici, sans qu'il y ait pour autant une période de temps ou un nombre de productions fixées d'avance pour se voir décerner le titre. Si



Crédit : Dan Lalande
Sandy Fortier dans *Bob va à la mer*, mise en scène
Geneviève Pineault, Théâtre du Nouvel-Ontario.

c'est à force de faire du pain qu'on devient boulanger, peut-être en va-t-il de même pour l'éclairage ou le décor. En étant assistant, on se fait la main en acquérant petit à petit technique et expérience, dans un ou plusieurs domaines connexes, sans qu'il y ait un but précis et avoué à atteindre. Nombreux sont les techniciens de scène à qui l'on a offert des rôles précis dans un processus, telle la peinture scénique, ou la programmation de console d'éclairage; on leur a demandé de suivre un concepteur de près, pour plus qu'un simple quart de travail, et c'est l'accumulation de ces moments

privilegiés qui devient précieuse, et qui peut révéler l'artiste à lui-même, et éventuellement aux équipes de création. Bien sûr, un minimum de talent et de dévouement au départ est non négligeable...

Autre piste, comme je le mentionnais plus haut, si les places disponibles au sein d'une équipe sont restreintes à une personne par domaine, les équipes elles-mêmes sont peu nombreuses, tant en fait de compagnies ou de productions par compagnie, par année. Et l'on pourrait aussi comparer le calibre des productions, et de leurs concepteurs, ne serait-ce qu'en fonction de leur ampleur, et de l'argent alloué en cachet et en budget de conception (je ne mettrai pas le pied sur la pente glissante de la qualité de tout ceci, on a vu des productions moins... habiles ?, munies de budgets et d'équipes fort enviables). On a beau faire de la conception de costume ou de la scénographie, on ne se réveille pas du jour au lendemain avec une offre en poche pour Ex Machina et surtout l'habileté de l'honorer ! De plus, en dépit des liens qui se tissent entre artistes, il arrive que les compagnies ne puissent pas tout le temps se permettre les services du complice souhaité, ou que le complice souhaité ne puisse pas se permettre de céder sa place. Mais quand cela arrive, c'est peut-être le moment venu pour un artiste moins en vue de briller, et de se faire connaître ! Ceci dit, je ne mets pas en doute le respect des compagnies à l'égard des artistes ni leur volonté d'augmenter leur budget en cachet, et le fait qu'ils rémunèrent selon leur capacité, mais est-ce que la réalité financière

qui prévaut à l'heure actuelle, et depuis un moment déjà, n'a pas un effet dissuasif sur la poursuite d'une spécialisation en conception ? Et n'a-t-on pas vu s'éteindre ou changer de couleur la flamme chez des artistes, soit prometteurs, soit établis ? C'est le cas chez les interprètes, pourquoi pas chez les concepteurs ? Et les domaines connexes que sont le cinéma, la télévision, et le multimédia (en anglais en plus !) sont autant de marchés accessibles et alléchants à qui sait se faire remarquer. Peut-on en vouloir à qui que ce soit ? Peut-on parler d'exode ou de pénurie de concepteurs dans un monde de création théâtrale francophone relativement restreint ?

Discussion interminable et combien intéressante, je n'ai effleuré qu'une partie de la situation, mais il m'est d'avis que dans le temps et le contexte, la population d'artistes concepteurs s'autorégule, si je puis m'exprimer ainsi. À cet effet, je me dois de saluer certaines initiatives qui sont, ou ont été par le passé, des événements marquants et certainement déclencheurs :

- Au début des années 2000, le Théâtre du Trillium, grâce à des subventions spéciales, avait pu presque doubler ses effectifs en pourvoyant à chacun des concepteurs un assistant/stagiaire payé, désirant avoir une relation privilégiée avec celui-ci dans un réel contexte de production. J'avais moi-même pu côtoyer l'éclairagiste de grand talent Sylvie Morissette pour la production de la pièce *Jean et Béatrice*.





Crédit : Claude Guilmain

Conception d'éclairages de Guillaume Houët, Bernard Menev dans *Comment on dit ça, t'es mort?, en anglais ?* du Théâtre La Tangente, 2009.



- L'Association des théâtres francophones du Canada, en partenariat avec l'École nationale de théâtre du Canada et le Banff Centre, recevra ses premiers candidats cette année avec le tout nouveau stage intensif de formation continue en français, premier tour : interprétation, mise en scène et écriture. Puisque son mandat est d'en varier le contenu annuellement, on attend avec fébrilité le moment où il s'adressera aux concepteurs.

Chose certaine, et je partage l'avis de Pierre à ce sujet, la clef du succès réside dans la patience, la capacité d'adaptation et le désir d'apprendre et de se diversifier dans ses activités, sans égard à la langue. Et d'une ou deux personnes bien en position qui, au hasard d'une rencontre remarquant l'une ou l'autre de ces qualités, peuvent vous faire la courte échelle.



Quelques chiffres à se mettre sous la dent :

Les finissants entre 2000 et 2010 :

Nombre d'étudiants inscrits en 4^{ème} année à la **Faculté des arts en théâtre** (section française) à l'**Université d'Ottawa**, pour qui le théâtre était la première discipline : **119**
(source : Angela Haché, adjointe administrative, Département de théâtre, Université d'Ottawa)

Nombre de finissants du **Programme Arts d'expression à l'Université Laurentienne de Sudbury** : **31**

(source : Alain Doom, directeur du nouveau programme de Baccalauréat en théâtre, Université Laurentienne de Sudbury)

Ceux qui travaillent :

Nombre d'artistes ayant moins de 10 ans d'expérience embauchés par les compagnies professionnelles lors des saisons 2008-09, 09-10, 10-11 ainsi que les prévisions pour 2011-12.

À noter que les artistes ne sont comptés qu'une seule fois par compagnie.

Saisons 2008-09 à 2011-12				
	<i>Jeu</i>	<i>Prod.*</i>	<i>Admin.</i>	<i>Ateliers</i>
Créations In Vivo	14	18	7	10
Théâtre la Catapulte	33	26	1	3
Théâtre Dérives Urbaines	24	13	1	0
Théâtre français de Toronto	15	10	1	8
Théâtre français du CNA	0	3	4	4
Théâtre de l'Île	27	28	0	0
Théâtre Jeunesse en tête	3	29	0	0
Théâtre du Nouvel-Ontario	8	7	9	0
Théâtre La Tangente	2	0	0	0
Théâtre du Trillium	13	11	1	0
Théâtre de la Vieille 17	7	3	3	6
Compagnie Vox Théâtre	6	7	4	3

**Production* : comprend la mise en scène, les concepteurs, la régie, la direction de prod., etc.

Les chiffres qui figurent ci-dessus ont été vérifiés ou soumis par les compagnies concernées, à l'exception du Théâtre La Tangente, dont les informations sont extraites de leur site Internet. L'auteur de ce sondage s'excuse de tout oubli ou erreur qui auraient pu s'y glisser.

Pour le tableau complet avec les noms des pigistes par saison, consulter le www.theatreaction.ca, onglet *TA Éditeur*, *Revue Entr'Acte*.



A black and white close-up portrait of a woman's face, identified as Anne-Marie Whittle. Her eyes are looking slightly to the right. In the foreground, several dark silhouettes of roses on thin stems are scattered across the lower half of the image, partially overlapping the text. The background is a soft, out-of-focus bokeh of light and dark spots.

ANNE MARIE WHITTLE

Crédit : Mélissa Cartier

Diplômée de l'Université d'Ottawa en théâtre (1995) ainsi qu'en mise en scène à l'École nationale de théâtre du Canada (2003), Anne-Marie travaille dans le milieu québécois et franco-canadien depuis une quinzaine d'années. Depuis 2008, Anne-Marie est directrice artistique et générale du Théâtre du Trillium à Ottawa, pour lequel elle a signé *Grincements et autres bruits* de l'auteur belge Paul Emond, *Le Bout du monde* de l'auteure danoise Astrid Saalbach (qui a récolté dix nominations aux Prix Rideau Awards 2009) et, plus récemment *Écume*, dont elle signait le texte et la mise en scène, et qui a remporté la première place au palmarès Voir Ottawa/Gatineau 2010.

La transmission du savoir au sein des compagnies de l'Ontario français : un bref survol

PAR ANNE-MARIE WHITE

En septembre 2008, j'arrivais à la direction d'une des compagnies seniors de l'Ontario français, le Théâtre du Trillium, qui célébrait alors ses 35 ans d'existence. En parcourant les archives de la compagnie, j'ai pris connaissance du nombre impressionnant d'artistes et artisans, ainsi qu'employés, qui y ont consacré foi, temps et énergie. Et si aujourd'hui je suis à la tête d'une structure extrêmement bien organisée, structure qui permet à des artistes d'atteindre un niveau élevé d'excellence artistique, c'est qu'il y a eu, consciemment ou inconsciemment, de façon organisée ou organique, une réelle transmission du savoir à travers les années. Tout naturellement, et particulièrement dans des communautés francophones minoritaires au sein desquelles la formation en théâtre est encore en constante évolution, nous portons notre regard vers les compagnies de théâtre comme joueurs clés de cette transmission. Alors que nos plus anciennes compagnies de théâtre célèbreront bientôt leurs quarante années d'existence, à

l'exception du Tft (43 ans d'existence) et du TNO (40 ans cette année), je propose un bref survol de la façon dont elles répondent à ce mandat.

Le sujet est bien sûr assez large et comporte plusieurs façons de l'aborder. La transmission se fait le plus souvent entre jeunes apprenants et gens qui pratiquent le métier depuis plusieurs années. Mais elle se fait également entre gens de même génération, surtout dans le cas des employés des compagnies. Je ne tenterai pas de dresser un bilan exhaustif des initiatives des compagnies de théâtre qui ont contribué à transmettre cet héritage de connaissances, au fil du temps. Ce serait, d'une part, impossible à répertorier tellement il y en a. D'autre part, j'aurais bien peur d'en omettre ou d'en mettre certaines en lumière plus que d'autres. Par contre, possédant une vue d'ensemble du travail des compagnies, je me permettrai de partir de la prémisse suivante : les compagnies de théâtre de l'Ontario français contribuent



toutes, sans exception, directement ou indirectement, de façon organisée ou de façon organique, à la passation des connaissances au sein même de leur organisme artistique puisqu'il s'agit bel et bien d'un devoir, et non d'un simple intérêt. Les moyens et les actions divergent, évidemment, en fonction

des ressources des compagnies et de la personnalité de leurs dirigeants. Partant de là, je tenterai plutôt de nommer les différents types d'initiatives qui ont comme effet l'intégration de l'émergence et qui contribuent par le fait même à cette transmission. Pour l'exercice, je diviserai les expertises en trois grandes catégories : la première, que je nommerai globalement **l'expertise artistique** (direction artistique, mise en scène et dramaturgie), la deuxième, **l'expertise organisationnelle** (administration, production, communication) et enfin, **la troisième, l'expertise des métiers du théâtre** (interprétation, conception, technique).



Collège Boréal
www.borealc.on.ca

Le Collège Boréal de Sudbury propose ses programmes : Soutien technique et gestion de scène et Techniques et gestion de scène

Durée : 1 an pour le certificat et 2 ans pour le diplôme d'études collégiales.

Critères d'admissibilité :

- Diplôme d'études secondaires de l'Ontario ou l'équivalent d'une autre province, ou le statut de candidat.e adulte
- 2 crédits de français au cycle supérieur
- 1 crédit de mathématiques – 11^e année, filière précollégiale ou préuniversitaire

Perspectives d'avenir :

- **Pour le certificat :** Technicien généraliste ou manœuvre de scène pour des compagnies de théâtre et autres événements, salles de spectacle et centres culturels.
- **Pour le diplôme :** Spécialiste assurant la réalisation technique et la gestion des différentes activités reliées aux arts de la scène pour des compagnies de théâtre, de danse et d'opéra, des groupes musicaux et des orchestres symphoniques, des festivals et événements d'entreprises, salles de spectacle et centres culturels, des entreprises de location d'équipement technique, des compagnies de production, des conseils scolaires.

Pour plus d'informations :
www.collegeboreal.ca

L'expertise artistique (leadership)

Même si 35 années d'existence d'une compagnie peuvent paraître magistrales en termes d'accomplissement artistique, trois ou quatre décennies sont, en fait, très peu de temps dans une perspective de transmission du savoir à la direction d'une compagnie. Si l'on pense, par exemple, à la Compagnie Vox Théâtre qui est toujours dirigée par ses fondateurs, on constate que la pratique du théâtre professionnel franco-ontarien est encore bien jeune. Dans d'autres cas, comme ceux du Théâtre du Nouvel-Ontario ou de la compagnie que je dirige, les transitions à la direction artistique ont été plus fréquentes, alors que ces compagnies ont connu jusqu'à cinq directions différentes, pour le même nombre d'années. Dans les deux cas de figure, la même question se pose : comment assurer une passation



du savoir pour la prochaine direction artistique entrante ?

Les points de vue sur la question sont divergents et, à mon avis, tout aussi valables. Certaines compagnies de théâtre privilégieront le modèle du dauphin, dans lequel le successeur est impliqué dans la compagnie au moins une année à l'avance en bénéficiant d'une transition en douceur et d'un appui à moyen et long termes. On pense par exemple à la transition de Robert Bellefeuille à Esther Beauchemin au Théâtre de la Vieille 17 (exemple d'une transition par étapes où la nouvelle directrice artistique est employée à différents niveaux (adjointe, co-directrice) les deux saisons précédant son entrée en poste), ou encore celle de Joël Beddows à Jean Stéphane Roy au Théâtre la Catapulte (exemple d'une transition où le nouveau directeur artistique est impliqué à titre contractuel sur différents dossiers dans l'année précédant son entrée en poste). D'autres compagnies opteront plutôt pour une transition plus marquée, offrant moins de support, mais en revanche, laissant les coudées plus franches sur le plan artistique. On pense par exemple à la transition d'André Perrier à Geneviève Pineault au Théâtre du Nouvel-Ontario, ou encore à mon arrivée à la succession de Sylvie Dufour au Théâtre du Trillium. Dans les deux cas de figure, la passation se fait d'employé à employé, sur le terrain, et il n'y a aucun manuel expliquant les fonctions du directeur artistique tellement son rôle est complexe, pluriel, exigeant.

La question de la succession aux postes de metteur en scène et de dramaturge est plus

difficile à cerner, puisque la transition ne se fait pas dans un cadre officiel, ni dans le cadre d'emploi régulier. Toutefois, un facteur commun regroupe tous ces métiers du théâtre : pratiquer le métier de metteur en scène ou de dramaturge nécessite une bonne dose de leadership artistique, à l'instar de la direction d'une compagnie. Il est assez courant d'ailleurs qu'un metteur en scène ou un dramaturge se retrouve à la tête d'une compagnie de théâtre. La formation pour ces métiers de leaders artistiques est rare, et il y a très peu de modèles dans le domaine. Il y va de la personnalité, des aspirations personnelles, de la façon de percevoir l'art. La transmission du savoir dans ces domaines se fait souvent sous forme de mentorat ou de parrainage. Il est fréquent qu'un metteur en scène se jumelle à un directeur artistique dans le but d'établir un dialogue sur son travail, à long terme. Même cas de figure pour les jeunes auteurs qu'on verra se jumeler à un conseiller dramaturgique. Ce type de partenariat se fait couramment, dans la grande majorité des compagnies de théâtre, et permet souvent à de jeunes apprenants de passer du statut d'étudiant à celui de professionnel.

Si une certaine part du savoir-faire de la direction artistique, de la mise en scène et de l'écriture dramatique peut se transmettre de seniors à juniors, il reste toutefois que l'expertise artistique s'acquiert également de façon multilatérale. Comme l'artiste est un fin observateur de son époque, et que le métier du théâtre lui permet d'en exprimer sa vision intime, le jeune artiste doit à la fois acquérir des compétences pour pratiquer



son métier, et aussi élargir le plus possible sa culture générale. L'apprentissage des métiers de leaders artistiques est donc largement autodidacte et ne relève donc pas uniquement de formations ni de mentorat.

L'expertise organisationnelle

L'expertise organisationnelle au sein des compagnies est une denrée rare, et la transmission de ces connaissances est essentielle. Il est toujours possible de suivre des cours de gestion des arts, de production théâtrale ou de communication, mais ces trois expertises dans le cas précis d'une compagnie de théâtre prennent une toute autre dimension dans la pratique du métier. Les compagnies recrutent souvent des employés qui possèdent à la fois une connaissance de la pratique théâtrale et des connaissances de base dans un domaine de spécialisation (administration, production, communication).

L'expérience laborieusement acquise au sein d'une compagnie de théâtre génère souvent des tandems de travail sur plusieurs années, entre la direction générale et les autres employés de la compagnie. On se rappellera le tandem Robert Gagné/Sylvie Dufour au TNO dans les années 1990, le trio Simone Saint-Pierre/Marc-André Boyes-Manseau/Robert Bellefeuille au Théâtre de la Vieille 17, le trio Sandrine Vrilliard/Céline Paquet/Joël Beddows au Théâtre la Catapulte, ou encore bien actuellement, le duo Ghislain Caron/Guy Mignault au TFT. Il n'est pas rare non plus de voir certains employés se déplacer à l'intérieur même de la compagnie, d'un

Le Ministère de l'éducation de l'Ontario propose le: Programme-cadre Éducation artistique au secondaire 9^e-10^e et 11^e-12^e : THÉÂTRE

En vigueur dans toutes les écoles secondaires de langue française de l'Ontario.

Il contient 3 grands domaines :

- Création et présentation
- Analyse et objectivation
- Fondements théoriques

Nouveautés : Plus d'exemples, deux nouvelles attentes : les processus « création » et « analyse critique », ajout du travail de table et de mise en lecture, travail de mise en scène plus détaillé pour la 11^e et 12^e, liste de répertoire à l'étude fortement suggéré selon l'année d'étude et le cours.

Pour plus d'informations :

www.afeao.ca

(Onglet **théâtre** puis rubrique **cadre conceptuel et programme-cadre**)

poste à l'autre. On pense par exemple à Céline Paquet (Théâtre la Catapulte) et Élise Lefebvre (Théâtre du Trillium) qui sont toutes deux passées d'un poste à la production pour se rendre à la direction administrative.

Depuis quelques années, certaines compagnies ont opté pour l'embauche d'un employé à temps complet assigné à la production. On pense à Lindsay Tremblay (Théâtre la Catapulte) et Benoit Roy (Théâtre du Trillium) qui travaillent à la fois aux directions de productions des différents spectacles et à la préparation et/ou à l'accompagnement des spectacles en tournée. Cette expertise acquise sur le terrain se transmet tout naturellement aux



pigistes qui travaillent pour les compagnies, soit en accompagnant les tournées, soit en assurant la régie des différents spectacles. Il n'est pas rare non plus de voir des finissants des programmes en théâtre des universités d'Ottawa et de Sudbury se retrouver comme stagiaires ou observateurs sur une production d'une compagnie de théâtre.

Le domaine des communications est sans doute celui où l'on voit le plus de roulement puisqu'il s'agit d'un domaine qui offre une plus grande compétition au niveau des conditions salariales. Et pourtant, l'expertise des agents de communication dans les compagnies de théâtre est tout aussi difficile à acquérir, puisque souvent jumelée au développement artistique, à la diffusion, à la vente de spectacles, expérience qui s'acquiert sur le terrain. Lorsqu'un employé en communication quitte une compagnie rapidement, le transfert de connaissances devient fragile, puisque les compagnies embauchent rarement des contractuels dans ces domaines, et les connaissances se retrouvent généralement chez l'employé. Si la transmission ne se fait pas d'employé à employé, dans le cadre d'une transition organisée, un important savoir peut alors être perdu, et il peut falloir des années pour le rebâtir.

L'expertise des métiers du théâtre

Chaque année, des dizaines d'artistes et artisans émergents passent par nos compagnies de théâtre pour faire

l'apprentissage du métier. L'intégration peut prendre différents visages, elle est parfois publique, parfois non publique. On a tendance à évaluer l'intégration de la relève en regardant uniquement une programmation artistique. Et pourtant, l'invitation d'un spectacle d'une compagnie émergente ou même d'un artiste émergent nécessite souvent une longue période de dialogue, de conseil, de mentorat, travail qui est chapeauté par les directions artistiques et les autres employés des compagnies. Ce travail consiste à rédiger des lettres d'appui, superviser la rédaction de demandes de subvention, réviser des budgets, donner des commentaires sur le travail de mise en scène, de jeu, de conception, d'écriture, être présent à des laboratoires et des lectures. Ce travail s'effectue dans l'ombre et reçoit peu de reconnaissance publique.

L'invitation d'une structure émergente ou d'un groupe d'artistes au sein même d'une programmation artistique est sans doute le type d'intégration le plus apprécié, autant par les jeunes artistes que par le public. On pense ici au concept de la carte blanche, du laboratoire, de la codiffusion, ou plus rarement de la coproduction avec des compagnies émergentes ou de jeunes compagnies ne possédant pas de lieu fixe. Ce type d'initiatives peut s'avérer coûteux et nécessite des ressources humaines solidement en place, prêtes à offrir du mentorat à tous les niveaux. En contrepartie, il s'agit d'une occasion extraordinaire pour les apprenants de mettre la main à la pâte et d'acquérir des connaissances en pratiquant le métier sur le terrain.



Lorsqu'il n'y a pas intégration d'une structure émergente, il y a régulièrement intégration de comédiens, de concepteurs et de techniciens émergents au sein même des programmations. Il n'est pas rare de voir des comédiens avec peu d'expérience



uOttawa

Faculté des arts
Faculty of Arts

**Le Département de théâtre de
l'Université d'Ottawa propose ses programmes
d'études post secondaires**

Programmes

PREMIER CYCLE :

Baccalauréat spécialisé approfondi en théâtre ;
Baccalauréat, majeure en théâtre (profil éducation) ;
Baccalauréat, majeure en théâtre (profil théorie) ;
Baccalauréat, majeure en théâtre (profil jeu à venir) ;
Baccalauréat, mineure en théâtre ;
Baccalauréat, majeure en administration des arts ;
Baccalauréat, mineure en administration des arts.

DEUXIÈME CYCLE :

Maîtrise en pratique théâtrale (mise en scène) ;
Maîtrise en art en théâtre (théorie ou dramaturgie).

Durée : 3 ou 4 ans (baccalauréat) ou 2 ans (maîtrise)

Critères d'admissibilité : Diplôme d'études secondaires de toute province canadienne pour le Baccalauréat, ou Baccalauréat en théâtre ou un domaine connexe pour les programmes à la maîtrise.

Perspectives d'avenir : Comédien, metteur en scène, dramaturge, directeur artistique, régisseur, enseignant de théâtre, gestionnaire d'établissement culturel, critique, costumier,...

Pour plus d'informations, n'hésitez pas à contacter
Joël Beddows à jbeddows@uottawa.ca ou
à consulter le www.theatre.uottawa.ca/fra/



Crédit : Marianne Duval

Louis-Philippe Roy, Nicolas Desfossés, Maxime Lavoie,
Nicolas Foissy-Tremblay dans *Gatineau by Night*, mise
en scène Mathieu Charette, Théâtre Dérives Urbaines.

décrocher des rôles de premier plan et même des tournées importantes, et ce, assez rapidement après leur sortie des études. C'est sans doute plus difficile pour des apprentis scénographes, éclairagistes ou costumiers, puisque la formation spécialisée en Ontario français est inexistante, et qu'il est plus difficile de se monter un portfolio. Mais les concepteurs qui ont la chance de faire une école de formation professionnelle dans le domaine n'ont pas de difficulté à trouver du travail à leur retour.

Les compagnies offrent également de nombreuses initiatives en parallèle à leur programmation régulière au sein des compagnies. On pense par exemple aux



stages de formation pour la petite enfance, aux classes de maître qui s'adressent aux professionnels, aux mentorats de toutes sortes, sans compter les initiatives de partenariat avec le secteur communautaire qui agit également comme un moteur important de la transmission du savoir.

De l'émergence aux compagnies : trouver sa voie

Malgré les efforts constants des compagnies pour l'intégration de l'émergence au sein de leur structure, certains artistes ou praticiens émergents peuvent se sentir sans repère et peiner à trouver une voie d'accès vers les compagnies. À mon avis, le premier pas vers une bonne communication entre les deux

parties est une meilleure compréhension de la situation des uns et des autres. Il est plus facile pour les artistes établis de comprendre la réalité de l'émergence, puisqu'ils sont passés par là, alors que pour les plus jeunes, la réalité des compagnies peut leur sembler bien obscure. Et pourtant, il s'agit de la clé vers un dialogue sain et fructueux : la connaissance de l'autre. S'il revient à chaque dirigeant de compagnie de théâtre de se positionner par rapport à la question de la transmission du savoir au sein de son organisme, il revient également à chaque artiste ou praticien émergent de s'enquérir de la réalité de la pratique professionnelle, et de s'intéresser aux différentes personnalités de ses dirigeants, afin de comprendre et de prendre la place qui lui revient.



Crédit : Pierre Bertrand

L'équipe de la Comédie des Deux Rives, Département de théâtre de l'Université d'Ottawa, dans *Sainte Carmen de la Main* de Michel Tremblay, mise en scène François Grisé.





Crédit : David Leyes

Comédienne et musicienne de formation, elle a interprété plus d'une cinquantaine de rôles au théâtre sous la direction, entre autres, de Denis Marleau, André Brassard, Denise Filiatrault, Michel Garneau, Michelle Rossignol, Hedwige Herbiet, Kelly Robinson, Brian Richmond et Diana Leblanc.

Au Théâtre La Tangente, son adaptation théâtrale et mise en scène du récit poétique de Patrice Desbiens, *Les Cascadeurs de l'Amour*, s'est mérité, en 2000, le premier Masque dans la catégorie Production franco-canadienne. Elle signe l'adaptation théâtrale et la mise en scène de *Comment on dit ça « t'es mort » en anglais?*, un récit poétique de Claude Guilmain, et travaille à la conception et à la mise en scène de *L'Implorante* (en collaboration avec Claude Guilmain). Elle élabore et dirige en poésie et chansons: *Soirée Vian*, *De Rome à Berlin*, *Tour de Chant -Tour de Terre*, *Soirée Prévert* et *Soirée Vinyle*. Elle signera la mise en scène de *Requiem pour un trompettiste* de Claude Guilmain présenté à Espace Libre en janvier 2012.

La formation continue, mon oxygène

PAR LOUISE NAUBERT

J'ai toujours voulu découvrir de nouvelles façons de voir et de faire les choses. Trop facile de me conforter dans ce qu'on attend de moi : « est bonne, là-dedans, elle », car comme interprète, on se voit souvent cataloguée, catégorisée, et grand est le danger, si on manque de vigilance, de tomber dans la facilité. D'où mon intérêt pour la formation continue, qui m'aura permis de développer une autre perception de moi-même en tant qu'interprète, puisque je tombais sous le regard de directeurs d'acteurs qui ne connaissaient pas ou très peu mes antécédents. Une mise en danger volontaire. En me plongeant, d'une classe de maître à une autre, dans l'univers et la vision d'artistes dont j'admire le travail, je me découvrais un appétit encore plus grand pour relever de nouveaux défis dans mes projets artistiques.

La formation continue est essentielle pour qu'évolue la pratique de l'artiste, quelle que soit sa discipline. Elle est d'autant plus importante pour le théâtre en Ontario, où la plupart des comédiens et comédiennes francophones qui y travaillent n'auront connu qu'une « formation » théâtrale rudimentaire en milieu universitaire ou collégial. On apprend alors sur le tas, en terrain connu, et au fil des ans, il devient difficile pour certains de s'extirper du giron maternel, préférant s'entourer de collègues ayant connu sensiblement le même parcours. D'autres iront parfaire leur formation dans des écoles de théâtre reconnues au Québec où règne une compétition féroce, mais où, en contrepartie, on entretient une effervescence artistique stimulante; certains arriveront à faire carrière à Montréal, d'autres reviendront au bercail. À chacun ses défis. À chacun sa mission.





Université **Laurentienne**
Laurentian **University**

**L'Université Laurentienne offre
un Baccalauréat spécialisé en théâtre**

Durée : 4 ans

Critère d'admissibilité : Diplôme d'études secondaires

Perspectives d'avenir : comédien, artiste clown,
administrateur de théâtre, chercheur en études
théâtrales, directeur artistique, animateur culturel,
enseignant en art dramatique, etc.

Le Baccalauréat donne également accès aux études
en maîtrise (Éducation ou autre).

Pour plus d'informations, n'hésitez pas à contacter

**Alain Doom : 705.675.1151 p.5018 /
adoom@laurentienne.ca** ou à consulter
le **www.theatre laurentienne.ca**



Crédit : Harriet Carlson.

Marie-Josée Dionne et France Huot dans *Hamlet...
ou presque*, mise en scène Miriam Cusson,
Programme Arts d'expression de l'Université
Laurentienne de Sudbury.

C'est en travaillant dans des secteurs variés liés à la formation d'acteur : doublage, narration, direction de plateau, écriture, que les artistes-pigistes (travailleurs autonomes) peuvent assurer leur subsistance. Et ce n'est que par la formation continue qu'ils pourront en acquérir et en affiner les compétences. Je n'entends pas ici que l'on tâte de tous ces métiers au risque de n'en maîtriser aucun à fond, mais à force de persévérance, on peut se découvrir un véritable talent pour une autre discipline dans laquelle il nous sera possible d'exceller tout en appréciant davantage les occasions de jouer au théâtre. Beaucoup d'appelés et peu d'élus, me direz-vous ? C'est la loi

de la jungle qui règne ici. Et malgré tout le talent qu'on pourra leur reconnaître, les petites natures seront éliminées au premier tour de piste. À chacun ses défis. À chacun sa mission.

Je sais, je sais, inutile de gueuler, ça prend des sous pour suivre des cours... on connaît le refrain. Surtout quand on est membre de l'Union des Artistes (UDA) et que de leur site, on clame haut et fort : « En tant qu'artiste et travailleur autonome, il vous revient d'assurer votre développement professionnel. Comme membre de l'Union des artistes, vous avez accès à une vaste gamme d'activités de formation continue



qui s'inscrivent dans la mise en œuvre de la Politique de formation continue pour les artistes du Québec et du Canada d'expression française. » ...Intéressant...

Et sous la rubrique Devenir membre de l'UDA : Quels sont les avantages ? : « l'accès à des activités de formation continue et de développement professionnel offertes à des coûts concurrentiels par l'UDA et ses partenaires. » Génial ! Sauf que toutes ces activités de formation ne sont accessibles qu'aux résidents de Montréal (plus précisément le 514), car le partenaire principal de l'UDA dans le financement de la formation, c'est Emploi-Québec. Les membres qui n'ont pas de résidence à Montréal ne peuvent donc pas bénéficier de ces ateliers. Voilà ce qu'on m'a toujours répondu à l'Union des Artistes quand j'ai voulu m'inscrire à leurs activités de formation. Et pourtant, on verse la même cotisation annuelle...

Peut-on espérer qu'au fil des ans, les politiques vont s'assouplir ? L'Union des Artistes a effectivement élaboré une Politique de formation continue pour les artistes du Québec et du Canada d'expression française (introuvable sur leur site), mais qui sera révisée dans un avenir prochain, m'a répondu M. Pierre Blanchet (coordonnateur, développement professionnel et affaires publiques) un type fort sympathique et qu'on pourra peut-être sensibiliser à notre cause, si on s'y met à plusieurs à le relancer.

Du côté d'Emploi-Ontario, infructueuses tentatives d'obtenir des renseignements; on m'a fortement suggéré d'appeler des compagnies de théâtre ou le Ministère de l'Éducation qui, selon eux, seraient davantage

en mesure de m'éclairer. On ne peut donc nourrir aucun espoir d'un partenariat semblable avec Emploi-Ontario car la formation continue, m'a-t-on répondu, c'est « pour les vrais jobs » (*for, well you know real jobs*) !!!

La frustration est grande, car mon besoin de ressourcement est encore plus important depuis que je vis à Toronto en minorité artistique francophone où les *masterclasses* abondent en anglais alors que j'y travaille la création théâtrale en français. Comédienne et musicienne de formation, metteuse en scène et plus récemment directrice artistique du Théâtre La Tangente, la relation de l'acteur au texte m'est une quête continue. C'est donc avec bonheur que j'ai participé à quatre laboratoires offerts par le Théâtre français du Centre national des Arts.

La première édition portait sur l'énonciation en français du texte dostoïevskien sous la direction du traducteur André Markowicz et du metteur en scène Denis Marleau; j'y ai découvert la difficulté de transposer un texte dans une autre langue en respectant le souffle du texte, sa structure sonore et la pensée de l'auteur. C'est en travaillant l'interprétation de textes choisis de Dostoïevsky que j'ai découvert la richesse et la justesse d'une interprétation qui ne s'encombre pas d'émotion. Faire confiance aux choix de mots et à la ponctuation qu'on ne prend pas toujours la peine de respecter. Ce travail m'a beaucoup servi pour l'adaptation théâtrale et la mise en scène du récit poétique de Claude Guilmain, *Comment on dit ça « t'es mort » en anglais ?* produit au printemps 2009.





« L'acteur vertical », un atelier de maître dirigé par Brigitte Haentjens sur la nature et la pratique du jeu tragique aujourd'hui, m'a permis d'aller à fond dans un jeu très physique, dépourvu de scories. Un bonheur total puisque les occasions d'aborder la tragédie nous sont rares. Interpréter de grands classiques, dont les personnages aux désirs extrêmes deviennent archétypes, nous rappelle que la tragédie met en lumière, comme nul autre, la grandeur et la dérision de la nature humaine. Au-delà du discours philosophique, moral ou politique, c'est aussi par le corps que s'exprime le jeu tragique. J'ai pu y travailler, entre autres, Koltès et Sénèque. Et j'ai fait la rencontre de Bernard Meney, un comédien et danseur de Montréal pour lequel j'ai développé l'adaptation théâtrale de *Comment on dit ça « t'es mort » en anglais ?*, un partenaire de jeu que j'ai aussi dirigé avec beaucoup de bonheur dans *L'Implorante* et avec lequel j'en serai à ma troisième production avec la reprise de *Requiem pour un trompettiste*.

Sous la direction de Galin Stoev (*Oxygène* et *Genèse n° 2*), un travail sur *La Mouette* de Tchekhov soulevait un questionnement qui me hante toujours : le personnage ou la situation ? Le travail d'alternance entre enfilades et cassures de rythmes, sur des textes de Viripaeu, a été très inspirant. Comme dans l'interprétation d'une partition musicale, l'interprétation des textes sous la direction de Stoev est rigoureuse, bien qu'elle semble aléatoire. Un véritable phrasé musical y est développé. Malheureusement, la grande disparité du niveau d'expérience professionnelle des participants à ce laboratoire rendait la tâche très difficile pour

le directeur du stage qui devait continuellement adapter les exigences du travail selon la compréhension qu'en avaient certains participants. J'en ai conclu que de s'acharner sur un acteur qui n'a pas d'intelligence de texte, c'est peine perdue. Il n'y verra toujours que des mots...

Et c'est avec « Je critique, donc je suis », un laboratoire portant sur la critique artistique, que s'est terminé en beauté ce périple. Ma participation à ce dernier laboratoire en aura fait sourciller plusieurs. La comédienne aurait-elle des velléités de critique artistique ? Eh bien, non. Rassurez-vous. Faiseuse de théâtre piquée de curiosité par ce laboratoire sur la critique théâtrale « comme engagement et résistance » dirigé par nul autre que Robert Lévesque (critique à la fois détesté et vénéré), je voulais comprendre comment le « spectateur professionnel » reçoit la représentation théâtrale.

Le théâtre est un art éphémère. La marque de son passage, outre le souvenir que le spectateur en garde, se lira inévitablement dans la critique, bonne ou mauvaise, qu'on en aura faite. Et cette critique aura tout probablement une incidence sur l'assistance au spectacle. En milieu minoritaire franco-canadien, il arrive que la critique, pour encourager les activités culturelles francophones, tombe dans une basse complaisance; espérant rendre service à l'artiste, ce genre de protectionnisme freine sa croissance. Je voulais découvrir une véritable critique, qui, à mon sens, met en contexte l'œuvre visée, questionne sa cohérence, sa pertinence et porte à réflexion.

À Toronto, les médias francophones ne font pas de véritables critiques de spectacle : ce sont plutôt des comptes-rendus ou des suggestions de sortie, jonchées de phrases creuses, mesurant la qualité artistique du spectacle à la réaction du public et ne s'arrêtant pas forcément à la pertinence du propos ni à la forme, la recherche esthétique n'étant qu'un agréable emballage et le « critique » n'ayant qu'une vague idée de l'évolution de la pratique théâtrale contemporaine. Un véritable critique de théâtre pourrait, par son engagement, sa rigueur, son intégrité et sa culture, contribuer au développement d'un sens critique de l'art et de la société chez son lecteur ou son auditeur. L'artiste tout comme le critique se doit d'aller voir ce qui se fait ailleurs, sortir de sa zone de confort.

C'est au cours de ce laboratoire que s'est affirmé encore plus clairement mon positionnement d'artiste, et j'y ai découvert ce que serait, à mon sens, une critique idéale. Une critique bien faite, élogieuse ou non, donne des pistes à l'artiste. Quand elle démolit gratuitement, sans argumentaire, elle est inutile, la critique. Mais quand elle met en contexte le parcours de l'auteur, celui du metteur en scène, des interprètes et l'impact de l'œuvre dans l'ensemble de la pratique théâtrale, on sent d'abord et avant tout le respect du critique envers lui-même puis celui qu'il a pour l'artiste.

J'ai fait la rencontre de jeunes critiques brillants; entre autres, Philippe Couture (que je lis assidûment) et Alexandre Cadieux. Les échanges avec Robert Lévesque étaient généreux, éclairants, stimulants. Une chance inouïe d'avoir pu participer à ce laboratoire. Ce que je retiens de nos discussions, c'est qu'au bout du compte, l'artiste et le critique livrent le même combat : nous luttons, chacun à notre façon, contre l'apathie, l'inertie qui mène à ce que Lévesque appelle un « consensualisme mou ». Je tiens à remercier, ici, le Théâtre français du Centre national des Arts pour ces Laboratoires qui m'ont permis de me redécouvrir à travers ces rencontres, ces échanges. En espérant que plusieurs artistes pourront continuer de bénéficier de ces ressourcements qui viennent colorer notre pratique artistique et élargir nos horizons. En bout de ligne, pour moi, la formation continue s'inscrit dans une quête d'authenticité et de dépassement de soi.





MAGALIE
CEMETER

Crédit : Rolline Laporte

Portrait de Magali Lemèle

PAR LUC MOQUIN

Parcours d'une passionnée

Infatigable touche-à-tout, Magali Lemèle multiplie depuis 10 ans les projets, principalement à titre de metteuse en scène ou de comédienne. C'est d'ailleurs pour la composition du rôle principal d'une hôtesse de l'air égarée dans le monde onirique et inquiétant du *Bout du monde* (Théâtre du Trillium) qu'elle a reçu le Prix d'excellence artistique avant-scène de Théâtre Action 2010. Pour souligner l'occasion, *Entr'Acte* a invité Magali à discuter de sa formation et du métier.

Magali n'a pas chômé depuis sa sortie du Département de théâtre de l'Université d'Ottawa en 2001; avec plus d'une quinzaine de mises en scène à son actif, et autant de rôles sur toutes les scènes de la région, elle est une artiste occupée.

Le tempérament fonceur de Magali se reflète clairement dans son parcours. « J'ai toujours su que je voulais être comédienne. J'ai fait

mes auditions dans les écoles suite à mon cégep ». Essuyant un refus, Magali s'inscrit en théâtre à l'Université d'Ottawa, où elle découvre la mise en scène. « Ma première expérience, *Le jeu de Don Cristobal*, a été une réussite. Je me suis dis, tiens, j'ai peut-être un talent pour ça ! Après mon bac, j'ai décidé de tenter ma chance pour les auditions du *Quat'sous* en tant qu'autodidacte. Le processus était très ardu, mais quelle fierté quand j'ai su que j'étais acceptée ! Wajdi Mouawad (directeur artistique à l'époque) a décidé de me jumeler avec les finissants de l'École nationale de théâtre. C'était un peu comme si j'étais parvenue au même objectif qu'eux, mais en prenant un chemin différent ».

Du point de vue du jeu, cependant, elle sent qu'il lui manque quelque chose. « Peut-être parce que j'avais soif d'une expérience de conservatoire, complètement axée sur le travail de l'acteur ». Magali



multiplie donc les formations pour acquérir d'autres techniques. « La formation continue, pour moi, c'est essentiel, pour m'ouvrir de nouveaux horizons, pour apprivoiser de nouvelles techniques de travail que je pourrai utiliser dans mon art. J'éprouve un besoin de ne pas me cantonner dans une pratique

plus conventionnelle, de chercher les possibilités de métissage artistique, pour transformer l'expérience du public ».

Les formations sont aussi propices aux rencontres marquantes ; lors d'un stage au Centre national des Arts, Magali a l'occasion d'échanger avec le metteur en scène Galin Stoev, qui l'inspire à revoir sa façon de penser la mise en scène.

« Peu après, j'ai fait la mise en scène de *Nacre C* dans le cadre d'un laboratoire du Théâtre du Trillium. Ma démarche a surtout été guidée par un désir profond d'explorer la voix et la percussion. Avec la comédienne Anie Richer et l'artiste multidisciplinaire Jean Sébastien Dallaire, nous avons travaillé le flot de paroles et la puissance des mots. J'ai commencé à aborder le texte de théâtre plutôt comme une partition de musique, en m'intéressant vraiment au rythme. C'est un tournant dans ma façon de traiter la mise en scène ».

Son dernier projet, *Implosion*, découle d'une rencontre avec l'auteure Marie-Claude Verdier, qui lui a écrit un texte après avoir vu *Nacre C*. Ce « monologue performance » pour deux s'inscrit d'ailleurs clairement dans la continuité de *Nacre C* par le travail sur le rythme et la gestuelle. « Après plusieurs heures d'exploration des mots et de la voix, nous en sommes arrivés à un mélange harmonieux de textures vocales et de sonorités où la voix et le rythme s'allient, emportés par un flot énergétique novateur ». L'aventure d'*Implosion* ne fait que commencer, puisque l'ATFC vient d'octroyer à la metteuse en scène et interprète une bourse pour lui permettre de développer le spectacle.



**Dès décembre 2011,
l'Association des théâtres francophones
du Canada (ATFC) offrira annuellement –
en partenariat avec l'École nationale de théâtre
du Canada et le Banff Centre – des stages
intensifs en formation continue à l'intention
des praticiens de théâtre du Canada français**

Dates :

Trois semaines chaque année au mois de décembre. Un appel de candidatures est envoyé à l'ensemble du milieu au cours du mois de mai précédent. On le retrouve également sur le site Internet www.atfc.ca.

Critères d'admissibilité :

Être un praticien du théâtre évoluant au Canada français et possédant un minimum de cinq années d'expérience professionnelle.

Contenu des ateliers :

Il variera d'une année à l'autre, s'adressant ainsi à divers métiers du domaine théâtral. Pour la première édition (du 28 novembre au 17 décembre 2011), les ateliers suivants seront offerts : Dramaturgie, Technique de jeu (voix, diction et phonétique) et Laboratoire de création : développer et nommer son processus de création. À noter que la première édition du stage est déjà complète.

Pour plus d'informations,
n'hésitez pas à contacter **Alain Jean**,
Directeur général, au ajejan@atfc.ca
ou **613.562.2233 / 1.866.821.2233**



Magali se dit heureuse de pouvoir travailler de façon autonome. « J'ai toujours été indépendante. J'ai soif de nouveaux défis ! Je vais monter une première production communautaire pour le Théâtre de l'Île. J'aurai aussi l'occasion de participer au laboratoire Gestes du Théâtre du Trillium, et il se peut que je fasse un stage d'observation dans une compagnie de Montréal ».

En tout cas, pas question d'arrêter. « Je suis encore passionnée. Le jour où j'aurai l'impression d'être arrivée à une fin, je ferai autre chose. Mais d'ici là, je continue ».

Parions que vous pourrez bientôt voir le travail de la passionnée en question dans un théâtre près de chez vous.



Crédit : Mathieu Girard

Magali Lemèle et Viola Léger dans *Le chemin de la Mecque*, mise en scène Sylvie Dufour, Théâtre de l'Île.

L'OASIS FRANCOPHONE

Venez nous visiter pour vos achats de littérature jeunesse et adulte, pièces de théâtre, DVD, CD, jeux de société...
EN FRANÇAIS.



Librairie  Centre.com

OTTAWA SUDBURY NORTH BAY
1 877 747-8003 1 877 453-9344 1 888 722-9093



 www.facebook.com/librairieducentre



LINDSAY

THE WINTER WAY

Crédit : Sylvain Sabatié

Portrait de Lindsay Tremblay

PAR LUC MOQUIN

Pour le plaisir de travailler en équipe

Lindsay Tremblay s'est forgé une solide réputation de régisseuse et de directrice de production dans le milieu théâtral franco-ontarien depuis les dernières années. Lauréate du Prix d'excellence artistique arrière-scène de Théâtre Action 2010 pour sa collaboration au Projet Rideau (en tant que directrice de production, elle gérait une équipe de 66 personnes), Lindsay travaille actuellement en tant qu'agente de production et de tournée pour le Théâtre la Catapulte. *Entr'Acte* s'est entretenu avec elle au sujet de son parcours.

« Je suis vraiment tombée dedans je pense », affirme Lindsay, en expliquant qu'elle n'a pas pu suivre de cours sur la régie puisqu'il n'y en avait pas. « La première fois qu'on m'a demandé d'en faire, j'ai dit oui, bien sûr. Et puis je suis partie chez moi pour googler le mot régisseur ».

À sa première année d'université, Lindsay est inscrite en mathématiques. « J'aime ça les équations. Surtout, j'aime l'idée qu'on peut trouver une seule réponse précise et nette à un problème » explique-t-elle, avant d'ajouter qu'elle a vite compris qu'elle ne serait pas heureuse en maths. Elle suivait alors un cours optionnel en théâtre, et s'est sentie dans son élément. « J'aimais le rapport entre les gens, et je me suis dit, oui, c'est là que j'ai envie d'être ».

Alors qu'elle fréquentait l'école secondaire Thériault de Timmins, Lindsay avait déjà pu s'initier au théâtre. Quelques enseignants ambitieux promenaient toute sa classe de théâtre en tournée à travers l'Ontario. « C'est parmi les plus belles expériences de ma vie. On pouvait partir jusqu'à cinq semaines d'affilée, à dormir dans des gymnases, à monter et démonter notre spectacle. C'était l'école de la vie ».





À l'université, Lindsay trouve le programme d'études qui lui convient parfaitement, lui permettant d'allier théâtre, gestion et mathématiques : l'administration des arts. « Je devais faire deux stages dans le cadre de mon programme d'études. Ça a été deux expériences incroyablement formatrices. J'ai d'abord travaillé avec Craig Holzschuh, directeur artistique du théâtre La Seizième à Vancouver. Ensuite, en 2007, j'ai fait un stage au Centre national des Arts, au service du festival Zones théâtrales. C'était extraordinaire, il fallait monter et démonter des tas de décors en quelques jours et s'assurer que le tout se déroule rondement ».

Forte de ces expériences pratiques, Lindsay se joint à l'équipe du Théâtre la Catapulte en 2007. Lorsqu'elle songe à ce qu'elle aime de son travail, elle n'hésite pas longtemps. « C'est vraiment l'équipe, les gens. J'aime faire partie du groupe, sentir que je peux régler des problèmes pour permettre aux autres d'avancer ».

Et il y a toujours quelque chose à apprendre. « Mes cahiers de tournée par exemple. Chaque année, je me dis, bon, ce coup-ci, c'est parfait. Et chaque année, je les retravaille, je trouve autre chose à améliorer. C'est ce qui rend le métier passionnant. Moi, tu vois, les post-mortem après une production, j'adore ça ! Parce que c'est l'occasion de penser à ce qu'on va pouvoir faire de mieux. »

On sent bien que c'est l'aspect artisanal du théâtre et le travail d'équipe qui emballent le plus Lindsay. « Peut-être même plus que l'artistique. Je m'intéresse aux questions artistiques d'une production, et j'aime qu'un projet artistique se réalise. Mais ce n'est pas mon rôle de me préoccuper de ces questions-là ».

Lindsay continue d'étudier, elle prépare une maîtrise en gestion de projet. « Je vois ça comme une suite logique. Je vais peut-être un jour songer à faire autre chose. J'aimerais bien devenir directrice de production pour un grand centre de production qui diffuserait une multitude de spectacles différents ».

Pour le moment, Lindsay assure aimer trop le théâtre pour penser faire autre chose. Elle découvre aussi son métier à mesure qu'elle le pratique. Parce qu'il n'y a pas de manuel pour devenir régisseuse ou directrice de production. Il n'y a que des défis à relever. Avis à ceux que les mathématiques intéressent...

COLLÈGE BORÉAL

Passionnés du théâtre...
Chapeau!

Viens vivre ta passion
chez nous!



Techniques et gestion de scène

- **Nouveau** programme de 2 ans débutant en **septembre 2011**, au campus de Sudbury
- **12 bourses de 1000 \$!**
Pour les critères d'admissibilité, téléphone au **1.800.361.6673, poste 6017**



Collège Boréal
COLLEGEBOREAL.CA
SUDBURY

14 théâtres situés dans 6 provinces

Tout sur leur saison 2011/2012
au www.atfc.ca

• Théâtre la Seizième

• L'UniThéâtre

• La Troupe du Jour

Le Cercle Molière

Théâtre populaire d'Acadie

Théâtre l'Escaouette

• Productions jeune public

→ section **Membres**

• Activités offertes au milieu de l'éducation

→ section **Le théâtre à l'école**

• Productions grand public

→ section **Membres**

Théâtre du Nouvel-Ontario

Théâtre français de Toronto
Théâtre la Tangente

• Compagnie Vox Théâtre
Créations In Vivo
Théâtre de la Vieille 17
Théâtre du Trillium
Théâtre la Catapulte

Équipe de Théâtre Action

Marie Ève Chassé, Directrice générale
Yves Turbide, Adjoint à la direction générale
Capucine Péchenart, Agente de liaison
Martine Alphonse, Secrétaire-comptable
Isabelle Moreault, Agente des services en éducation
Benjamin Gaillard, Agent de projet

Équipe d'Entr'Acte Six

Comité de rédaction

Claude Guilmain, Théâtre La Tangente,
Alain Jean, Association des théâtres francophones
du Canada, Sylvain Sabatié, Représentant des
compagnies professionnelles et des centres de théâtre,
Marianne Théberge, Université d'Ottawa

Révision : Élise Gauthier

Conception graphique : Kaboom

Impression : Imprimerie Vincent

Imprimé sur Rolland Enviro100 Satin

ISSN : 1708 – 9263



9^e à 12^e année 2012-2013

AUDITIONS

Du 21 au 24 février 2012



Centre d'Excellence
Artistique

Pour information :
Mme Myre, 613-789-0053 poste 542
Rendez-vous obligatoires



D'où que tu sois
en Ontario, si tu es
artiste dans l'âme,
ta place t'attend
à De La Salle.

Danse

Théâtre

Arts visuels et médiatiques

Écriture et créations artistiques

Musique vocale / Instrumentale

(cordes, vents, percussions)

Cinéma et télévision



Sors du décor!



Baccalauréat spécialisé ès beaux arts en théâtre

Le rideau se lève en septembre 2011.

Pour plus de renseignements: adoom@laurentienne.ca ou 705.675.1151, poste 5018.



Université **Laurentienne**
Laurentian University

Sudbury Ontario theatre.laurentienne.ca