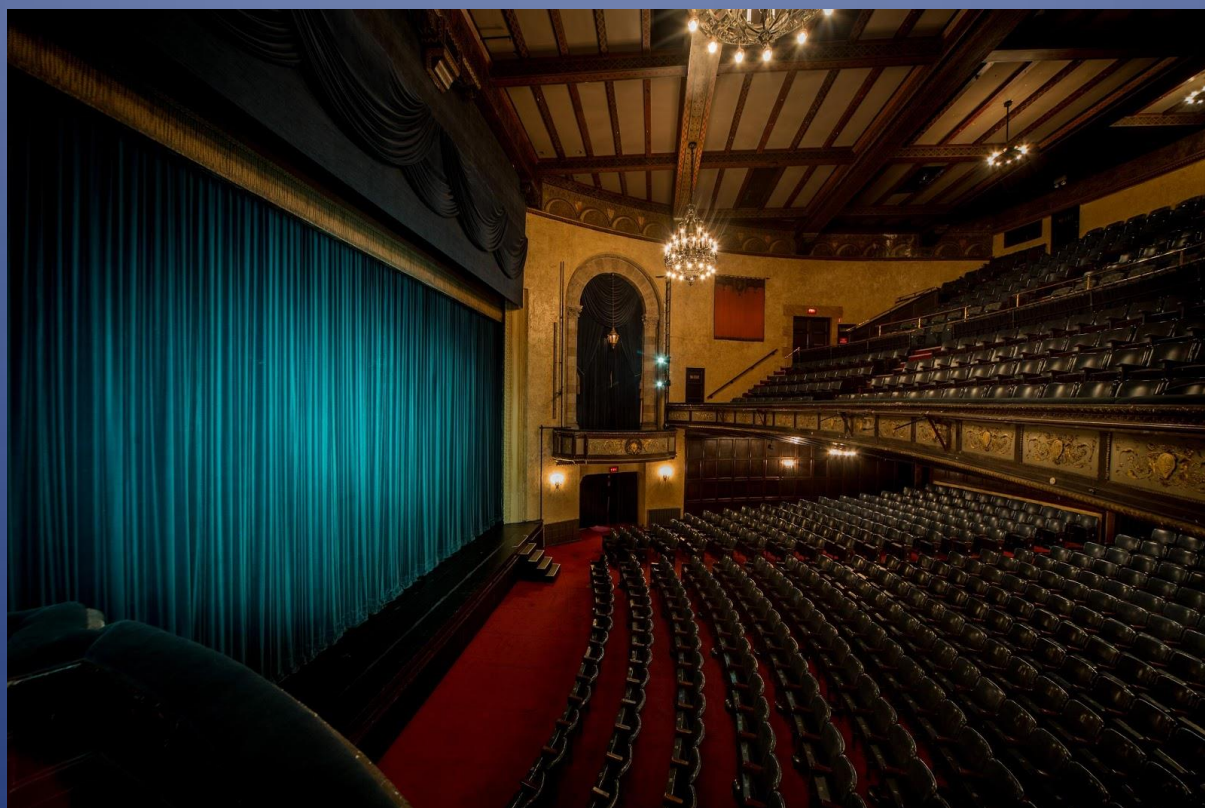


Le métier de metteur en scène

Créer des spectacles à partir de l'humain



Sommaire

Introduction	2
<u>I/ Une définition partielle et personnelle</u>	4
A) Une définition et un statut juridique peu précis	4
a. Emergence de la mise en scène en temps que création artistique originale.....	4
b. L'absence de formation	5
c. Spécificité du statut juridique.....	6
d. Modalité du statut d'intermittent du spectacle	6
B) Une perception qui diverge d'un metteur en scène à un autre mais avec le même fond	7
a. Quel est le rôle du metteur en scène ? La métaphore du chantier	7
b. Trois définitions du métier	8
<u>II / Le travail de mise en scène : travailler avec l'Humain, entre liberté et instabilité...</u>	10
A) Un métier de supervision à l'interface entre plusieurs autres métiers : l'importance du relationnel ..	11
a. Ethique du « matériau » humain	11
b. Liberté de décision et choix d'artiste	12
c. Les représentations, résultat du travail : qu'est-ce qu'un travail de metteur en scène "bien fait" ?	13
B) Les techniques développées pour créer des spectacles vivants	14
a. La scénographie	14
1. <i>Contraintes matérielles</i>	14
2. <i>Acquisition de l'espace</i>	16
b. La direction d'acteurs	16
1. <i>Diriger la cohérence artistique du spectacle</i>	16
2. <i>Compétences acquises pour la direction d'acteurs : partager sa vision de la pièce avec les interprètes</i>	17
3. <i>Surmonter les scènes qui "résistent" malgré la contrainte temporelle : un recul est nécessaire</i>	18
III / La reconnaissance du métier	19
A) Reconnaissance sociale : l'importance du public	19
a. Comment le metteur en scène est-il perçu par le public et quel importance a le public pour lui ? ...	19
b. Un rôle social de diffusion d'idées et de "consolation"	19
c. Comment est-il perçu par le reste de la société ?	20
B) Reconnaissance des pairs : l'importance capitale de se faire un nom dans le monde du spectacle ...	20
a. Se faire « son » propre nom et être apprécié des directeurs de spectacles	20
b. L'importance capitale du lieu du spectacle	21
C) Reconnaissance étatique : l'importance des aides de l'Etat	22
a. Le statut d'intermittent du spectacle : deux visions divergentes	22
b. Aides de l'état, baisse des subventions et impact sur la diversification des offres	22
Conclusion	25
Bibliographie	26

Introduction :

“La mise en scène, c'est bâtir pour la pièce une assise de béton comme pour un obusier. Et en avant le tir!”

L'Impromptu de Paris (1937) de Jean Giraudoux

Le théâtre est un spectacle vivant permettant à ceux qui le réalisent de s'exprimer artistiquement, et donnant aux spectateurs l'occasion de recevoir un message, de percevoir un sentiment ou une situation susceptible de les émouvoir, les faire réfléchir, les pousser à s'interroger sur leur rapport au monde ou juste à les amuser.

Pour réaliser ce partage, il est nécessaire que l'énergie et les sentiments que les artistes désirent faire passer au public lui soient transmis sous une forme qu'il peut recevoir. On part d'un texte, et on aboutit à une représentation unique et vivante, les spectateurs n'ont pas à deviner l'émotion ou à se représenter la situation, ils peuvent se laisser aller à vivre pleinement le spectacle.

Pour réaliser cette transition, pour passer d'un texte à un spectacle, on a besoin de jouer celui-ci, on a besoin que des interprètes acceptent de donner de leur personne pour donner vie aux personnages écrits. On fait passer une œuvre écrite, un extrait de l'imagination d'un auteur, en œuvre scénique.

Comment réaliser cette transition ? On a besoin d'interpréter l'œuvre écrite. Pour cela on a besoin de la ressentir ; et pour la ressentir, il faut la comprendre.

Le rôle du metteur en scène se rencontre ici, dans sa capacité à comprendre ce qu'imaginait l'auteur pour révéler le texte, dans sa capacité à aider les acteurs à incarner correctement les personnages et veiller à la cohérence artistique et aux choix réalisés. Cette production artistique est à la fois leur métier, mais aussi leur façon d'être au monde et de s'individuer.

Toutefois, cette individuation a lieu lors de la réalisation d'un spectacle collectif. Les acteurs sont également en quête d'une individuation artistique lorsqu'ils jouent, et le spectacle ne peut au final pas avoir lieu sans le collectif. De plus, le matériel sur lequel s'appuie cette création artistique, c'est l'humain. On ne peut pas créer artistiquement avec l'humain comme on le ferait avec la peinture, le respect d'une certaine éthique, le respect des idées des autres et enfin et surtout le respect des autres personnes avec lesquels on travaille est absolument nécessaire à une création collective.

Problématique : Comment, dans un contexte compétitif, *mettre en scène le vivant* en conciliant les aspects collectifs et individuels d'une création théâtrale et la direction artistique rigoureuse nécessaire à la réalisation du spectacle?

Pour nous aider à comprendre leur métier, nous avons rencontré trois metteurs en scène au cours du semestre :

- Mr Romain Juillard, metteur en scène et directeur du Théâtre à Moustache (place St-Jacques, à Compiègne). Ce théâtre s'axe essentiellement autour de la comédie. En terme de nombre de place et de dimension de la scène, on peut parler d'un « petit » théâtre ;
- Mr Figaro (pseudonyme), interprète et metteur en scène de théâtre musical et d'opéra ayant une trentaine d'années d'expériences ;
- Mme Rachel ANDRE, metteuse en scène de théâtre musical également.

Aucune de nos trois sources n'était metteur en scène de formation, tous trois s'y sont lancés en venant initialement d'une formation d'acteur. Rachel se définit d'ailleurs encore comme une metteuse en scène en construction. Selon ce qu'elle nous a dit, il semblerait que la mise en scène soit pour elle une source d'individuation par la pratique.

Nous allons ici voir dans quel contexte s'inscrit le métier de metteur en scène et les impacts que ce contexte va avoir sur la création artistique, avant de nous pencher sur la création de manière plus précise. Enfin, nous verrons pour finir la reconnaissance actuelle du métier.

I/ Une définition partielle et personnelle

Le métier de metteur en scène, bien que reconnu, est peu défini. En témoigne l'existence d'une fiche métier recensée nationalement (fiche ROME) qui s'étend peu sur les compétences et ne détaille pas la formation de mise en scène. Cette fiche définit le ou la metteur.e en scène comme la personne qui « *Supervise, organise tout ou partie de la mise en scène de spectacles vivants (pièces de théâtre, lectures, comédies musicales, spectacles de rue, ...), selon la réglementation de la Propriété Intellectuelle et les impératifs de la production (budget, programmation, ...).* » et « *Peut écrire le texte d'un spectacle.* » Nous allons voir que c'est ce qui en fait un métier où la liberté de création prime.

A) Une définition et un statut juridique peu précis

a. Emergence de la mise en scène en tant que création artistique originale

Le rôle de mise en scène a émergé tardivement comme un métier à part entière, se désolidarisant de ceux de directeur de troupe ou régisseur. Au 17^e siècle en Europe la distinction entre les différentes activités du théâtre n'existait pas, du moins pas officiellement. Le « patron » centralisait tout, gérant la compagnie, choisissant son répertoire ou écrivant les pièces, les mettant en forme spectaculaire, et y jouant un rôle. Entre les vastes théâtres en plein air, ceux plus refermés sur eux-mêmes du monde romain, les tréteaux de foire, et plus tard les Théâtres dits « à l'Italienne », « *la forme du théâtre était conditionnée par les structures scénographiques de leur temps. (...) Elle ne faisant que s'inscrire dans l'espace ainsi prescrit.* »¹. Au XVIII^e siècle, afin de garder un support de mémoire pour les spectacles suivants et en raison d'une évolution des machineries et éclairages, qui demandent plus de synchronisation en amont, l'utilisation de « cahiers de régie » devient plus fréquente. Y sont notés les déplacements des acteurs et les intentions sous-jacentes, les durées des changements, les méthodes d'utilisation des machines, les choix des décors, du son, ... Les théâtres commencent à prendre une forme « standardisée » telle la Comédie Française, les spectateurs ne sont plus sur la scène. La nécessité d'une mise en forme s'impose alors, et l'idée naît de la mise en scène, qui peut être une création originale, et n'est plus confondue avec la pièce écrite ou imaginée : il peut y avoir différentes versions d'une même pièce. La mise en scène en s'affirmant séparément à la régie, prend une dimension créatrice et artistique en plus de celle d'artisanat et technicité qui y était déjà conférée. Cette décorrélation entre l'œuvre et le spectacle devient d'autant plus poussée que ce ne sont plus forcément les mêmes personnes qui écrivent et mettent en forme. Dans la Convention Collective de 1946 avec les directeurs de théâtre, le metteur en scène est désigné comme « collaborateur de création » et la définition du metteur en scène comme « *celui qui, par son art personnel, apporte à l'œuvre écrite par le poète une vie scénique qui en fait ressortir les beautés sans en trahir l'esprit* » apparaît dans la Convention Collective en vigueur aujourd'hui.

Considérer la mise en scène comme une œuvre et le metteur en scène comme un auteur à part entière est donc une vision récente. Cela se traduit sur le terrain par le travail réel des metteurs en

¹ Source : « Historique de la mise en scène », par le syndicat national des metteurs en scène

scène, qui ne sont jamais « seulement » metteur en scène, mais portent plusieurs casquettes à la fois. En effet les trois professionnels dont les propos ont guidé notre étude sont également interprètes et professeurs de théâtre. Romain dirige son propre théâtre tandis que Mr. F est co-créateur d'un festival de théâtre musical.

b. L'absence de formation

La voie principale pour devenir metteur(e) en scène est une formation de comédien puis l'apprentissage sur le tas. Si quelques formations diplômantes en mise en scène ont vu le jour dans les 10 dernières années (un cursus en 3 ans à l'École Nationale des arts et techniques du théâtre accessible après un bac +2 ; une formation au théâtre national de Strasbourg), elles ne sont jamais des formations uniquement à la mise en scène, mais viennent après des formations d'acteur ou comprennent une part de spécialisation dirigée vers la mise en scène. En témoigne le nom de la formation "Jouer et mettre en scène" ouverte en 2015 au Conservatoire National Supérieur d'Art dramatique de Paris. Dans les textes, la formation a aussi peu de place : la fiche-métier officielle indique que celui-ci est accessible avec une expérience professionnelle dans le secteur des arts dramatiques sans diplôme particulier.

Nos trois interlocuteurs ne se destinaient pas particulièrement à la mise en scène quand ils sont entrés dans le monde du spectacle. Romain nous dit « *La mise en scène je l'ai pas directement choisie, j'y suis arrivé parce que je suis comédien de formation* », tandis que Rachel « *au départ voulais(t) juste être comédienne, et c'est petit à petit que ça s'est fait. Pendant cette formation on avait des stages obligatoires, on était libres de les faire dans ce qu'on voulait : en lumières, en technique, en administration, en production... j'ai touché un peu à tout, je suis passée de l'autre côté et ça a commencé à m'intéresser. Dans mon parcours je suis tombée sur des professeurs qui nous demandaient de travailler sur des thèmes, écrire une petite forme : j'ai pris goût à l'écriture au plateau, à créer des univers, c'est né comme ça. Et aujourd'hui je fais à 90% du temps de la mise en scène.* » Mr. F quant à lui a commencé par le conservatoire d'Arts Dramatiques puis a étudié dans une école de chant lyrique et a une formation de chanteur d'opéra. « *Parallèlement je me suis intéressé à la mise en scène, déjà car mon professeur montait des spectacles et qu'il était investi dans la mise en scène ; de plus, on montait tous les ans avec les étudiants une production, et puis une année ça n'a pas pu se faire et j'ai proposé de monter quelque chose avec eux, et le spectacle a très bien marché, me confortant dans l'idée que je pouvais diriger une équipe et monter un spectacle.* »

Les compétences nécessaires à la mise en scène sont donc en grande partie acquises par l'expérience. Rachel se définit comme une « *metteuse en scène en création* », ce qui nous semble signifier qu'elle s'individue en tant que metteuse en scène par la pratique, l'exercice de son métier, en développant sa propre intelligence² de ce travail - sa vision de la mise en scène - conjointement à sa réalisation de ce travail. La plus importante des compétences ou sensibilités pour être metteur.e en scène est pour Mr. F de « *bien connaître le fonctionnement intérieur du comédien ou du chanteur.* » Cela peut passer par l'auto-formation et l'acquisition d'une culture, comme nous le dit Romain il faut « *se nourrir* » de théâtre, en lire, en voir, voir des interviews de comédiens et metteurs en scène car « *Ce sont eux qui en parlent le mieux, donc c'est important d'avoir le cheminement des artistes sur ce qu'ils proposent.* » Le travail avec les interprètes demande à la fois une intelligence de

² L'intelligence du travail au sens de Dejours, qui est la perception que le travailleur a de sa propre activité, le sens qu'il lui donne.

l'œuvre et une capacité à la direction d'acteur. Certains metteurs en scènes viennent des domaines de la création visuelle, des arts plastiques et n'ont pas forcément cette deuxième dimension. Mr. F dit alors que le travail peut être « pénible », pour la troupe, que c'est une « torture » pour les interprètes. Pour lui qui a été comédien, musicien et chanteur, un metteur en scène qui connaît les difficultés et blocages qu'on peut avoir sur scène et qui a « *un talent pédagogique pour amener l'acteur à créer son personnage* » est presque indispensable. Cela passe donc par l'expérience mais aussi par l'inné. Cependant la mise en scène est accessible depuis divers chemins, Mr F. parle également de personnes qui ont une formation intellectuelle en lettres ou histoire de l'art mais on « *un don pour guider les comédiens dans leur travail* ».

Ainsi il n'y a pas de méthode standardisée telle qu'elle pourrait apparaître sur une fiche de poste. Chacun développe des techniques selon sa propre sensibilité. La liberté de création est une spécificité du métier que Romain met en avant. Nous évoquerons ces techniques dans la deuxième partie de notre étude.

c. Spécificité du statut juridique

Le metteur en scène est « artiste-auteur ». Ceci suppose la fois un statut d'artiste qui produit une performance et celui d'auteur créant un travail intellectuel. Au niveau de l'embauche et de la rémunération, il perçoit des indemnités de prestation en tant que salarié, mais aussi des redevances pour les réutilisations et diffusions de ces prestations.

Son rôle se divise entre encadrement et coordination d'une part et création de l'autre. Il est parfois vu comme un « chef de projet ». Par exemple dans la convention collective des entreprises du secteur privé du spectacle vivant, le metteur en scène est celui qui "élabore et met en œuvre la réalisation du projet artistique"(art. VI-3). Cette forme de travail amène l'amène à travailler pour plusieurs structures à la fois. Mr. F nous fait part de divers mode de fonctionnement lorsqu'il monte une pièce choisie avec sa propre compagnie, quand il est engagé par un théâtre pour mettre en forme un opéra sur un ou deux mois, ou lorsqu'il répond aux commandes d'écoles pour mener un projet pédagogique sur le long terme.

d. Modalité du statut d'intermittent du spectacle

Les metteurs en scènes, en tant que salariés du secteur du spectacle vivant, sont considérés comme des intermittents du spectacle. Ce statut de travailleur particulier est une spécificité française qui a été créée pour des emplois où s'alternent - du fait de la forme du *travailler* d'artiste ou de technicien - des périodes brèves d'embauche en tant que salariés ou de rémunération au cachet pour des représentations, et des périodes de travail de création, répétition etc non rémunérées ni soumises à un contrat. Il est précisément défini juridiquement et permet d'être embauché sous contrat de travail à durée déterminée dit « d'usage » (CDDU). En dehors de ces périodes d'emploi, les intermittents peuvent bénéficier d'aides de l'Etat, considérées comme des allocations chômage mais ayant court sur des périodes moins longues (pas plus de 8 mois), à condition d'avoir travaillé au moins 507 heures en CCDU ou 43 cachets dans les 12 mois précédant l'arrêt de travail.

Ce statut et le modèle de rémunération qui en découle sont bien définis. Mais ils montrent que dans le métier de metteur en scène – comme pour beaucoup d'autres artistes - seul le résultat du travail est rémunéré, ce qui met en avant une manière particulière de considérer

ce travail. Les allocations chômage versées comme aide veulent pallier à cela et permettent aux metteurs en scène de subvenir à leurs besoins lors de périodes de création. Néanmoins la dénomination « chômage », et le fait que nombre d'artistes doivent y avoir recours met en lumière le peu de reconnaissance de ces périodes de travail. Nous verrons par la suite que ces modalités sont un sujet qui divise, Romain et Mr F. en ont deux visions bien différentes.

B) Une perception qui diverge d'un metteur en scène à un autre mais avec le même fond

a. Quel est le rôle du metteur en scène ? La métaphore du chantier

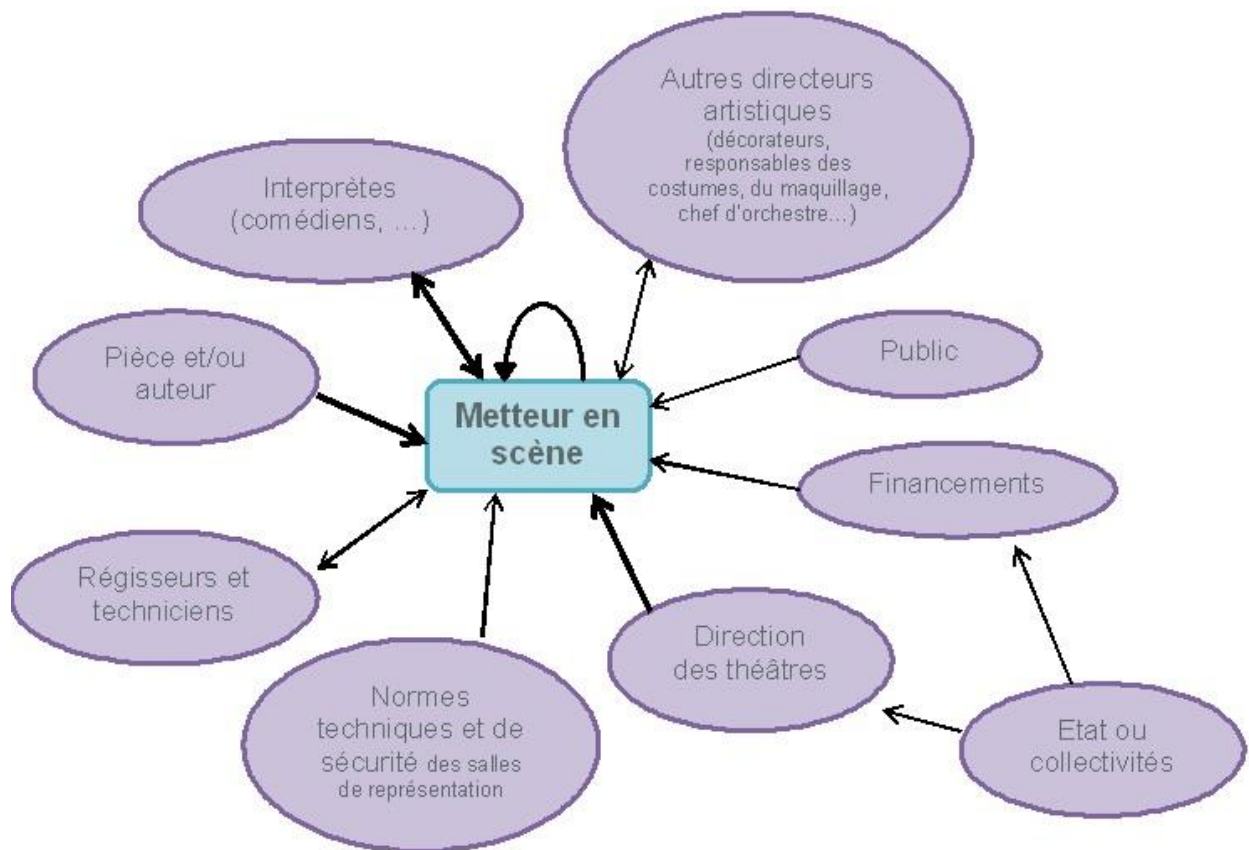


Figure 1 : Schéma de l'environnement de travail du metteur en scène et des interactions qui y existent. Les flèches dirigées vers le metteur en scène représentent les sources des prescriptions qu'il reçoit.

Ce schéma montre qu'au cours du processus de mise en scène, le travail du metteur en scène est rythmé par de nombreuses « directives » données ou reçues. Dans ce collectif changeant d'un lieu à l'autre, d'un projet à l'autre, le relationnel est primordial.

Nos trois contacts ont utilisé la métaphore du chantier. Le metteur en scène peut être vu comme la clé de voûte du collectif, c'est sur lui que reposent beaucoup de choses. Romain nous dit qu'« on est un peu l'architecte du projet, alors que lorsque l'on est comédien on est plus ouvrier dudit projet avec ses

camarades ». L'objectif principal du metteur en scène - prescrit principalement par la direction du théâtre dans lequel il représente, par la vision commune de la pièce qu'il a fait émerger avec les interprètes et autres artistes lors du « grand chantier » (Mr.F) que représente le travail commun avant les répétitions proprement dites, par les attentes du public et par lui-même (l'image du rendu qu'il a en tête) – est de mettre en exergue, par l'expression artistique, un message important contenu dans la pièce tout en intéressant le public.

Lorsqu'il est embauché par un directeur de théâtre pour monter un opéra sur place, Mr F. explique : « *Heureusement je n'ai à gérer que la partie théâtrale ! Le metteur en scène est ici le point de rencontre entre scénographe, les resp maquillage et costumes, décorateurs, chefs de chant, chef d'orchestre, régisseur plateau...* Il est la référence pour l'ensemble du spectacle. » Dans ce cas, la principale source de prescription est la commande du directeur de théâtre, et la relation est faite d'ententes et de compromis. « *Mais c'est quand même le metteur en scène qui signe son spectacle, donc si il y a un vrai conflit avec ce que l'on me demande de faire je dis non. Soit on arrive à un tel blocage qu'on annule (ce n'est jamais arrivé), soit je réussis à imposer ce que je veux, soit le directeur s'impose et je me plie à ses exigences car ce n'est pas trop grave pour le spectacle.* » Il ajoute qu'il a plus tendance à laisser la vision du directeur dominer si il veut revenir dans ce théâtre.

Si certaines prescriptions sont plutôt rigides, comme les normes de sécurité, celles techniques ou l'espace disponible – qui cadrent la création scénique – les metteurs en scènes peuvent décider d'accorder plus ou moins d'importance aux autres prescriptions, et sont assez libres de suivre leur propre prescription.

b. Trois définitions du métier différentes mais complémentaires témoignant d'une relation ambiguë avec l'œuvre

Dans l'optique où chacun choisit dans une certaine mesure ses sources de prescriptions, chacun des metteurs en scène nous ont donné des définitions différentes de leur métier. Pour Mr. F. il s'agit de faire des choix, à la fois en scénographie (ce qui saute le plus aux yeux), mais aussi en direction d'acteur pour « *répétition après répétition amener chacun à tirer le meilleur de son personnage* ». Rachel met plus en valeur la création personnelle, pour elle « *c'est un moyen de m'exprimer sur le monde mais aussi de raconter des histoires. Je ne suis pas forcément à l'aise avec le langage, l'écriture, donc c'est mon moyen d'expression, pour exprimer ce que je ressens vis-à-vis du monde. C'est m'inscrire dans le monde d'une certaine manière et aussi d'être dans une recherche artistique, tester des choses, j'aime bien ce temps un peu en dehors du quotidien où on parle une autre langue, où il y a un autre regard* ». Romain fait aussi appel à la sensibilité personnelle pour les moyens de réalisation, en évoquant une relation œuvre-metteur en scène-comédiens qui permet de garder en tête l'objectif d'« *accompagner un projet dans sa forme et dans son fond puisqu'il doit y avoir une relation très particulière avec l'œuvre, c'est le texte qui va amener les idées et aussi ce que vont donner les acteurs au metteur en scène. Donc c'est vraiment une relation tripartite où le metteur en scène va pouvoir fournir des directives à partir de ce qu'il perçoit de l'œuvre et de ce qu'il reçoit des acteurs. Il faut évidemment que tout le monde parte dans la même direction, ait la même compréhension de l'œuvre, la même sensibilité par rapport au texte et les mêmes objectifs.* » Il nous dit également qu'ils ont la liberté de faire ce qu'ils veulent d'une œuvre. On voit ici se dessiner une tension : le spectacle mis en scène est une double création (pièce écrite, mise en scène), comment en mettre une en valeur sans écraser l'autre ? C'est là que le choix dont dispose le metteur en scène pour déterminer quelle source de prescription est la plus importante prend son sens.

Le metteur en scène est le créateur et le superviseur, il est donc souvent considéré que sa vision prime. Alors que pendant longtemps les interprètes étaient les têtes d'affiche, et que les auteurs ou compositeurs étaient reconnus et « adulés », la reconnaissance du metteur en scène en tant que créateur a renversé le tableau. Depuis les années 70 environ, « le metteur en scène est devenu la vedette. Et tout à coup on ne communiquait plus sur un opéra de Mozart mais un opéra mis en scène par Peter Brooke » témoigne Mr. F. Le metteur en scène est présenté comme la personne la plus importante de la création. Il considère que cette mise en avant du métier va parfois trop loin, et préfère tenter de respecter la vision des auteurs : « si je monte une œuvre ça veut dire qu'elle m'a plu, donc que j'adhère et que je trouve superbe ce que l'auteur ou le compositeur a mis dedans. » Pour lui il vaut mieux réécrire autre chose que de prendre une œuvre pour lui faire raconter une histoire différente de celle initiale. Rachel quant à elle travaille parfois directement avec les auteurs, ils voient ensemble quelle direction prendre pour représenter la pièce. Elle pratique également l'écriture-plateau, qui consiste à partir de thèmes ou de textes que la troupe essaye de se réappropriier, de réinventer au plateau, éventuellement avec un auteur. Elle propose, puis « on improvise - je les fais improviser - et je rectifie, on améliore, je filme des choses et je retranscris en améliorant ». Chacun a donc une relation différente à l'œuvre de l'auteur. Romain nous dit que peu d'auteurs donnent clairement le message à faire passer et qu'une grande part du travail est de l'interprétation. « Il faut se rapprocher au mieux de ce qu'il a écrit, mais il y aura toujours un écart entre ce que l'auteur a écrit et ce qu'interprète le metteur en scène. » Cette interprétation se fait à plusieurs entre metteur en scène et interprètes, et des idées différentes du message à défendre peuvent apparaître et se heurter. Une autre alternative consiste à ce que l'auteur et le metteur en scène soient une seule et même personne. « Ecrire une œuvre c'est vraiment la construire de A à Z, chaque réplique, intonation, jeu ... tout a été pensé au moment où la pièce a été écrite, on ne peut pas être plus précis qu'en écrivant soi-même l'œuvre, c'est un projet sur mesure. C'est pour cela que je trouve intéressant de voir les pièces où une seule et même personne monte et écrit, on a toujours l'impression que ça va plus loin. »

Ce contexte posé, nous allons questionner la façon dont le metteur en scène utilise cette liberté donnée par un métier aux tâches plus ou moins définies, et comme il arrive au résultat qu'est le spectacle en naviguant entre œuvre, interprètes et autres collègues.

II / Le travail de mise en scène : travailler avec l'Humain, entre liberté et instabilité

La mise en scène de spectacle vivant, par définition est la création avec des personnes et à partir de ces personnes. La première spécificité du métier, pour Romain - et celle qui lui plaît le plus - est la liberté de création qu'il offre. M. F et Rachel ont également mis en avant cette liberté et ont cité le temps et les financements comme contraintes principales. Pour aboutir à un résultat satisfaisant, le metteur en scène doit donc être libre d'exprimer sa vision de la pièce et son ressenti. Il est néanmoins soumis à de fortes contraintes de temps et économiques. Il y a une nécessité de garder un réseau et de plaire au public pour exister. Nous avons ainsi représenté le cycle des activités du metteur en scène du début à la fin d'un "projet" monté avec une compagnie en y intégrant la création artistique (colonne de gauche), l'aspect temporel et celui de contrainte économique dans la colonne de droite :

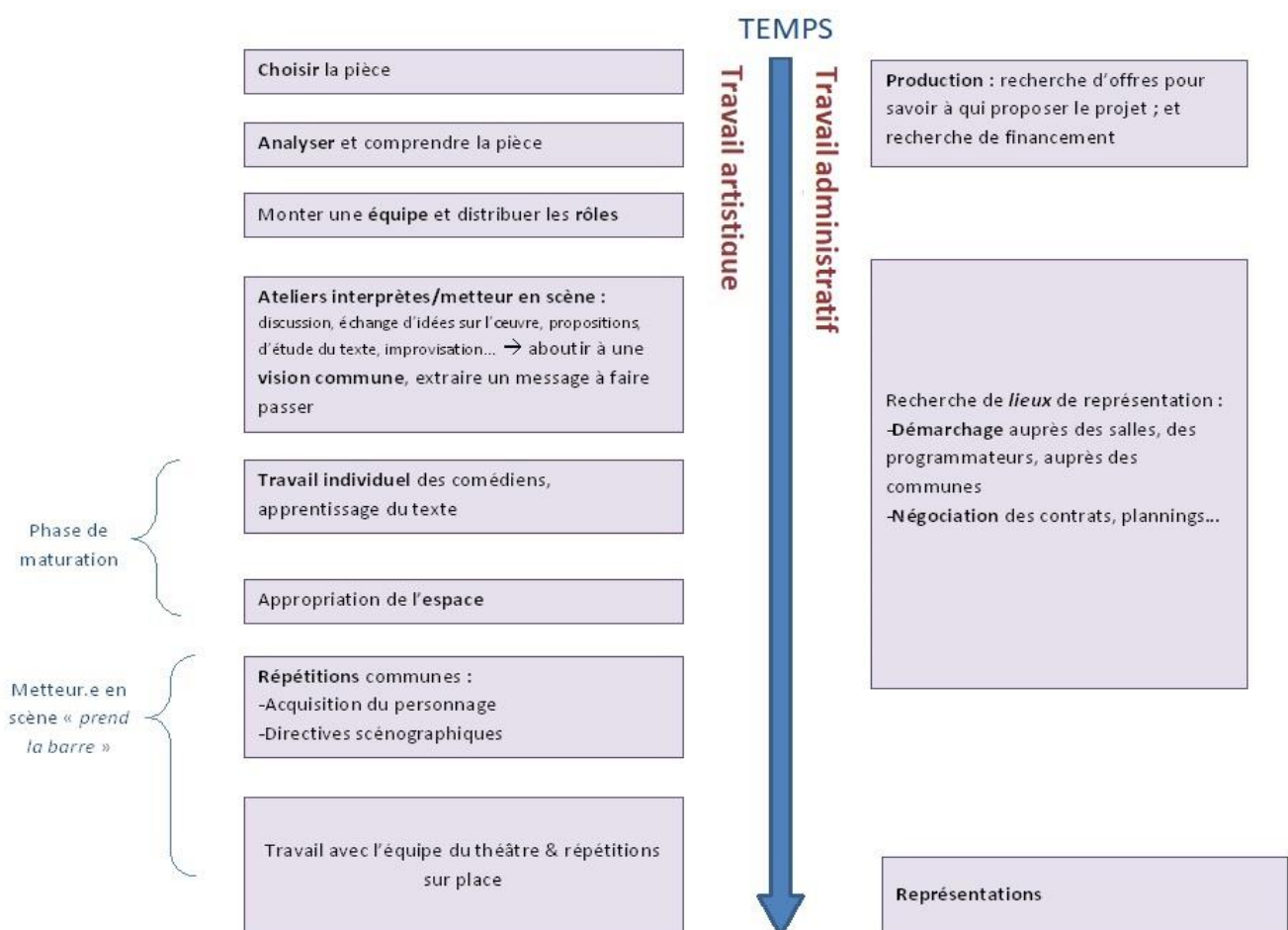


Figure 2 : Organisation de la préparation d'une pièce réalisée avec une compagnie, tâches du metteur en scène

On voit se découper quatre grandes phases dans un projet de mise en scène. La première incombe au metteur en scène seul, ou avec son assistant comme le fait Rachel : le choix d'une pièce et son analyse pour trouver des messages à faire passer, des résonances dans d'autres œuvres, en deuxième lecture, afin d'aboutir à un projet qui soit explicable aux différentes personnes qui vont travailler dessus ensuite (techniciens lumière/son, régisseur plateau, musique, décors, acteurs). La seconde est un « chantier » entre les différents artistes qui vont développer un langage et une vision commune. Puis chacun va travailler individuellement à son rôle. Et enfin le/le metteur.e en scène prend les rênes et donne les directives

Des obligations reviennent également au metteur en scène : le démarchage auprès des salles, la demande des aides, des fonds de soutien, qui sont de grosses tâches administratives.

A) Un métier de supervision à l'interface entre plusieurs autres métiers : l'importance du relationnel

a. Ethique du « matériau » humain

La mise en scène, la réalisation d'un spectacle implique un investissement important de la part de toute la troupe. En effet, pour se faire vecteur du message que le metteur en scène leur demande d'envoyer, les comédiens s'ouvrent à sa perception du monde et convoquent les émotions qu'il souhaite leur faire exprimer : la peur, la colère, l'amour, la douleur... Exprimer ces émotions les place dans une situation de vulnérabilité.

Comment pousser les comédiens à exprimer les émotions désirées ? Un premier geste est d'apprendre à connaître ces derniers, afin de comprendre la manière dont ils expriment leurs sentiments. Une autre méthode consiste à demander à reproduire une scène de plusieurs manières différentes, en surjouant ou sous-jouant une des émotions. Cela permet entre autre de se créer une palette des émotions convoquées la plus précise possible pour avoir un jeu le plus juste possible.

L'éthique se rencontre dans la manière dont le metteur en scène va amener ses comédiens à exprimer les émotions qu'il veut : *« je connais des metteurs en scène qui disent « mais t'es nul.le, tu sais rien faire, t'es vraiment pas doué.e et t'as vu comment t'es gaulé.e ? même sur le physique tu vois, toi t'es vraiment pas gâté.e par la nature, t'es vraiment moche » , [...] il y a mille façons de maltraiter ses comédiens... »*, déclara une de nos sources. La violence verbale, voir physique dans un tel contexte de vulnérabilité est à proscrire. En effet, la mise à nue inhérente à l'expression d'émotions rend le comédien ou la comédienne encore plus vulnérable à ce que son metteur en scène va pouvoir lui dire. Générer une émotion va demander parfois de convoquer un souvenir douloureux, de s'ouvrir sans filtres et de limiter la distance entre les membres d'une troupe. Notre source pense également que c'est un métier où l'on peut vivre de ses névroses. Cependant, au lieu de les sublimer par l'art, certains font ressortir les chocs qu'ils ont vécu sur les conditions de travail et de création, la forme du travail pour le collectif, ce qui se peut se traduire par du harcèlement moral. Il n'est pas forcément plus présent que dans d'autres milieux professionnels mais a *« plus de prise »* que dans d'autres situations. Quelques metteurs en scène profitent de leur pouvoir pour mettre leurs comédiens ou leurs interprètes dans des situations humiliantes, fragilisantes. Comme c'est un

métier parfois précaire, cela peut amener des comédiens à accepter des choses auxquelles ils auraient dit non dans un autre contexte.

On peut se demander si ce manque d'éthique pourrait être un manque d'encadrement de la profession ? Pour M. F ça ne semble pas pouvoir être arrêté par des règles déontologiques, Mais du cas par cas. C'est un métier qui demande un respect important, une façon d'accompagner le comédien à d'ouvrir, de développer bien plus de pédagogie et de complicité.

En effet l'obligation de s'ouvrir, inhérente au métier, est une source extrêmement riche de création. Il nous explique que *“C'est déjà arrivé, des comédiens avec qui c'était difficile, ce qu'ils proposaient ne me plaisait pas, je ne comprenais absolument pas où il voulait en venir, et donc je leur imposais ma façon de voir, et ça bloquait le travail de création, on n'arrivait pas à avancer dans ce que je proposais”*. Ainsi si comédiens et metteurs en scène se choisissent pour leur propension à travailler ensemble, la complicité qui en découle mène à l'échange qui stimule la créativité et donc la création.

b. Liberté de décision et choix d'artiste

Cette émulation créatrice est possible si les différents artistes choisissent avec qui ils travaillent dit M.F. Avec l'expérience, il a appris à gérer les conflits et à choisir les personnes, tentant au mieux d'agir de façon éthique. Il apprend à se connaître mieux et à prévenir les acteurs et chanteurs dès l'audition de ce vers quoi il va les mener pour qu'ils partent si ça ne les intéresse pas et que ça risque donc de leur être imposé.

Cependant, ce choix n'est pas toujours possible. Dans le cas d'une pièce commandée par un directeur de théâtre, l'enchaînement des tâches du metteur en scène s'organisent ainsi :

- Recrutement du metteur en scène par le directeur du théâtre ;
- Rencontre avec les interprètes engagés en avance par le théâtre ;
- Présentation de son projet (maquette des décors, vision de la pièce) ;
- Répétitions intenses sur place (5 semaines, dont 2 avec orchestre) ;
- Coopération lors de laquelle le metteur en scène est le point de rencontre entre scénographe, responsables costumes, décorateurs, chefs de chant, chef d'orchestre, régisseur plateau...
- Représentations

Il y a donc très peu de temps pour faire émerger une vision commune, et pour le travail d'appropriation individuelle, par comparaison à la pièce montée avec une compagnie. Les interprètes sont engagés avant le metteur en scène, sans concertation. Cela peut très bien se passer, mais si *« ça ne matche pas »* entre les différents créateurs, qu'ils n'ont pas la même vision de la pièce, cela peut être éprouvant. M. F a parfois vécu des commandes comme si le directeur d'opéra lui imposait quelque chose qui n'a pas de sens pour lui. Le directeur d'opéra devrait d'abord choisir son metteur en scène parce qu'il en apprécie le travail et donc réfléchir avec lui à la distribution qu'il veut avoir dans son opéra.

Pour donner un exemple simple *«Un metteur en scène a une vision et du coup il voit certains types de caractères dans les personnages : avoir un grand mince ou un petit gros dans un personnage ça raconte pas du tout*

la même chose. Donc si le directeur d'opéra engage un petit gros et que le metteur en scène imaginait un grand maigre il part avec des mauvaises cartes »

A l'inverse dans une compagnie, il s'assure que la vision soit partagée avant de diriger. « *Comme les comédiens ont apporté beaucoup de leurs idées ils ne se sentent pas prisonniers. C'est ma façon favorite de travailler, celle où chacun peut apporter sa part créative et ne se sent pas frustré. »*

c. Les représentations, résultat du travail : qu'est-ce qu'un travail de metteur en scène "bien fait" ?

Ce qui est gratifiant et valorisant dans le résultat du travail de mise en scène passe par les retours du public et la relation que la troupe peut avoir avec lui : Romain met en avant un public fidèle qui reviendra dans un lieu de théâtre et le soutiendra si le spectacle donnait un bon rendu. Mais la satisfaction du metteur en scène pour un travail « bien fait » n'est pas forcément en corrélation avec celle du public. M. Figaro considère que quand tout semble être à sa juste place, que le réel de la représentation est fidèle à l'image qu'il s'en était faite, alors le résultat est satisfaisant.

Romain nous fait part d'une différence entre son travail avec des élèves amateurs et avec des comédiens professionnels. Il semble avoir plus tendance à être satisfait de ses élèves car « *ils sont pleinement volontaires et ils se laissent aller totalement à mes directives, à ma direction d'acteur. En fait la satisfaction vient de la confiance qu'ils nous communiquent, qu'ils nous adressent, et elle vient également de ce qu'ils peuvent fournir sur scène une fois que le spectacle est présenté au public. »* Ils n'attendent rien en retour mais peuvent s'épanouir dans leur rôle plus que ce que le professeur imaginait au départ. Quand nous lui avons demandé ce qui était différent d'avec des professionnels, il nous a répondu que puisqu'ils avaient un bagage plus important, ils pouvaient avoir plus de tendance à la confrontation avec les directives de mise en scène, « *à prendre un peu trop de libertés. Alors il en faut bien sûr, il s'agit pas d'exécuter les ordres, mais c'est parfois un peu trop frontal. Et puis c'est un métier d'égo surtout, ça peut parfois gêner les objectifs que l'on veut. Mais on atteint quelque chose de tout à fait acceptable, c'est peut-être la frustration pour le metteur en scène. »*

Ces propos mettent en lumière une tension qui se rapporte à la liberté de créer, de faire ce qu'on veut d'une pièce. Cette liberté est limitée par celle que prennent les autres artistes, qui permettent pourtant la création en usant de leur liberté. C'est paradoxal que ce qui est satisfaisant avec des amateurs le soit moins avec des professionnels, alors même qu'avec ces derniers la création peut aller plus loin.

Ainsi, le metteur en scène doit agir au sein de cette tension, qui fait partie de la structure même du métier :

Diriger VS créer un œuvre collective (Tension structurelle au métier)

Exigence	Diriger seul pour plus d'efficacité et de cohérence	Créer collectivement le spectacle.
Effets	Une idée directrice, une seule vision est présentée et c'est celle qui doit être suivie par tout le monde	Confrontation de multiples avis, idées et interprétations.
Dérives	Frustration ressentie par les acteurs lors de l'apprentissage et de l'acquisition de leur personnage, ils ne peuvent pas jouer comme il veulent. Le metteur en scène s'enferme dans une vision de la pièce et celle-ci n'évolue pas	Interprétation divergentes d'une même scène, chacun y va de son idée et au final on ne joue plus ensemble.
Symptômes	Mauvaise ambiance, difficulté pour les acteurs à accepter cette vision et jouer avec. Jeux faux, contestation, voir perte de l'esprit d'équipe.	Débats interminables sur la façon de faire, perte d'un temps précieux surtout si personne ne cède.
Comment lutter contre cette dérive ?	Il faudrait que les acteurs soient impliqués dans la création artistique.	Il faudrait que le metteur en scène assume sa fonction de dirigeant et impose sa vision à la troupe.
Résolution de cette tension : travail en deux parties, une première où tout le monde partage et à son mot à dire, une seconde où le metteur en scène prend les rênes et "impose" ses décisions		

En somme, être metteur(e) en scène c'est travailler avec des - et "à partir de"- personnes différentes, ce qui est délicat mais offre aussi beaucoup de possibilités de création. Ceci impose notamment d'être tiraillé entre direction et collectif.

B) Les techniques développées pour créer des spectacles vivants

Le metteur en scène, pendant la phase de répétitions, doit assurer deux rôles complémentaires : la scénographie (mise en espace) et la direction d'acteur. Comment le metteur en scène prend-il en compte, à travers ces deux aspects de son travail, la spécificité du vivant afin de créer avec et à partir des interprètes ?

a. La scénographie

1. Contraintes matérielles

Il n'est pas toujours facile pour le metteur en scène de s'adapter aux divers lieux sur lesquels il va exercer ses talents. Il existe plusieurs cas de figure concernant le lieu de la représentation, mettant plus ou moins au défi les capacités d'adaptation du metteur en scène.

L'une des possibilités est que le théâtre dans lequel il va préparer son spectacle ait engagé le metteur en scène pour monter, dans ce lieu précis, la pièce désirée. Dans ce cas, il faut s'adapter dans les délais réclamés par la direction du théâtre à ce lieu. Généralement, les théâtres nationaux et aux budgets les plus importants permettent une plus grande flexibilité : plus d'entrées et sortie, scène plus large, plus de décors... Plus le lieu est flexible, plus le metteur en scène pourra coller à ce qu'il imaginait pour la pièce. Néanmoins, l'adaptabilité des théâtres varie beaucoup d'un lieu à l'autre, même pour des budgets similaires, et ce qui peut être réalisé sur scène ou pas dépendra de la situation. Toutefois, des détails tels qu'une scène assez large pour accueillir tous les personnages désirés ou assez d'entrées et sorties pour éviter des collisions entre acteurs permettent une souplesse dans la mise en scène qui ne se retrouve pas dans les plus petits théâtres.

(Une dernière anecdote concernant le lieu : le théâtre impérial a déjà réalisé une production au cours de laquelle un véritable éléphant montait sur scène. Cette information nous a été transmise par Romain. Elle n'est pas vraiment pertinente à placer dans notre rapport, mais on s'est dit que vous aviez besoin d'imaginer un éléphant sur la scène du théâtre impérial. Voilà. Bonne journée.)

Il y a davantage de contrainte dans les plus petits théâtres, en effet ceux-ci ont souvent moins d'entrées et sorties, moins d'espaces disponibles sur la scène, moins de décors... Deux cas de figures pour ces théâtres-là. Soit la production est locale et est destinée à le rester, c'est-à-dire que la compagnie qui y monte un spectacle ne va pas en bouger une fois installée. Dans ce cas, les répétitions se font sur le lieu où elles auront toutes lieu et la mise en scène est dès le départ adaptée à celui-ci. Le metteur en scène fixe quelle entrée correspond à quel lieu, où seront placés les décors, comment les personnages doivent se placer sur la scène pour que leurs actions, leurs entrées, sorties, jeu et autres soient mis en valeur correctement.

Seulement, les compagnies montant leurs propres pièces visent souvent à réaliser des tournées. Les théâtres dans lesquels elles jouent dépendent de la notoriété de la compagnie, du type de pièce montée et du réseau du directeur de la compagnie (voir III., la sous-partie « *Importance de la reconnaissance des pairs* »). Le fait de devoir jouer le même spectacle dans de multiples théâtres ajoute une difficulté : il faut que le jeu et la mise en scène s'adaptent à un nouveau lieu en peu de temps.

Pour réaliser cela, les acteurs doivent prendre rapidement conscience de ce nouvel espace et de la manière dont il impactera leur jeu. Pour cela, la solution est de refaire une répétition du spectacle dans le nouveau lieu. Le metteur en scène donne quelques indications avant la répétition afin d'aider ses acteurs avec les problèmes les plus évidents, les aide éventuellement à repenser certains choix (exemple : de quel côté arrive tel personnage, comment orienter les déplacements...) et retravailler le jeu (plus la scène est grande plus il faut occuper de l'espace dessus).

Ce processus d'adaptation est décrit comme étant difficile au début. Le temps manque parfois pour que la troupe s'adapte pleinement aux nouveaux lieux. Ce sont des situations stressantes auxquelles les metteurs en scènes et leurs acteurs s'adaptent en ayant de l'imagination, et leur expérience les aide de mieux en mieux au fur et à mesure de leur carrière. Il est difficile de donner des gestes précis, souvent c'est réalisé au cas par cas ; si le temps manque trop, certains metteurs en scène réalisent seulement une « Allemande » consistant en une répétition sans le texte, on se contente des entrées et sorties, avec éventuellement la gestuelle et les positions sur le plateau.

2. Acquisition de l'espace

Comme évoqué dans la partie ci-dessus, l'acquisition de l'espace tient un rôle essentiel dans la mise en scène. La scénographie, parfois surnommée mise en espace, tourne essentiellement autour de l'organisation, l'occupation et l'utilisation de celui-ci.

Aussi, dès les premières répétitions, le metteur en scène met au point avec les acteurs quel est le lieu dans lequel se déroule l'action, comment celui-ci est organisé, et à quels autres lieux correspondent les entrées et sorties (il serait par exemple dommage qu'un personnage A quitte la maison en sortant par la coulisse qu'un personnage B utilisait comme un placard où se cacher plus tôt dans la scène, cela briserait quelque peu l'illusion théâtrale). Cela permet aux comédiens de prendre conscience de l'environnement dans lequel ils se tiennent et d'y adapter leur jeu, afin de mieux « montrer » au spectateur où ils se trouvent. Il est important de ce tenir à cette disposition d'une scène à l'autre, le rôle du metteur en scène prend son importance dans ces moments-là.

Pour cela, les décors constituent une aide précieuse. Ils meublent et agencent l'espace, divisent celui-ci et donnent des repères visuels aux comédiens.

On peut parler ici d'un exemple qui nous a été fourni par M. Figaro, qui à la période où nous nous sommes entretenues avec lui montait une pièce avec ses jeunes élèves dans un décor impliquant de multiples trappes. Leurs jeux dans cette pièce s'est développé avec ces décors. Bien évidemment, la contrainte temporelle avait également son importance dans ce contexte, puisqu'il leur a fallu un certain temps pour atteindre assez de fluidité dans leur interaction avec le décor.

La gestion de l'espace se retrouve également dans le jeu des acteurs : l'espace qu'ils occupent sur scène, par exemple, et la manière dont ils l'occupent est directement corrélé à leur personnage. Ainsi, il est fréquent pour illustrer un affrontement entre deux personnages de leur faire occuper un certain espace, faire varier celui-ci en fonction de l'avancement de l'affrontement (un personnage prenant l'ascendant sur un autre pourra par exemple acculer celui-ci dans une zone de la scène plus réduite). Des procédés similaires sont retrouvés au cinéma, où l'espace occupé dans le champ par un personnage montre son importance ; ici l'espace attribué à chaque personnage sur scène et la manière dont celui-ci est distribué (se tenir en groupe ou isolé, au centre, sur un côté, sous les feux de la rampe...) est un élément renseignant sur l'importance de ceux-ci, leurs relations, etc.

b. La direction d'acteurs

Nous présentons ici 4 “ficelles de métiers”, gestes du metteur en scène acquis grâce à l’expérience, que réalisent nos trois sources.

1. *Diriger la cohérence artistique du spectacle*

La cohérence artistique désigne l’unicité des choix réalisés au sein du spectacle. L’œuvre renvoie en effet une image, un message aux spectateurs. Pour cela, il faut que l’ensemble des interprètes, des musiciens, régisseurs et autres costumiers aient la même vision de la pièce.

Le message à faire passer, l’image à renvoyer peut provenir du texte et des intentions de l’auteur lorsqu’il a écrit celui-ci. De nombreuses œuvres théâtrales sont connues pour la morale inhérente à leur écriture : Beaumarchais, auteur de théâtre du XVIII^E siècle, déclarait «Pour corriger les hommes, il faut les montrer tels qu’ils sont. » Le théâtre a depuis sa création un but éducatif, pointant du doigt et tournant en ridicules les vices d’une société afin de corriger celle-ci. Un autre rôle, souvent moins lourd à assumer et plus joyeux, peut consister simplement en la génération chez le spectateur de sentiments, que ce soit pour générer la *catharsis* ou le rire. Enfin, il arrive parfois dans le cadre d’un metteur en scène engagé par un théâtre dans le but de monter un projet spécifiques que le message à faire passer soit celui choisi par un directeur de théâtre qui demande alors à mettre en avant tel ou tel aspect d’un texte.

Il faut donc ensuite que tous les participants aux spectacles perçoivent ce message. Si le metteur en scène recrute lui-même les acteurs avec lesquels il va travailler, il évoque avec eux le type de pièce qu’il compte monter. Si ce n’est pas lui qui est en charge du casting et que le lieu le recrutant a déjà réalisé les sélections sans lui demander, alors il va rencontrer les acteurs avec lesquels il va travailler et discuter avec eux des enjeux de la pièce et de ce qu’il souhaiterait mettre dedans. Pour cela, ils lisent le texte ensemble, discutent des relations entre les personnages, des passages clés, et le metteur en scène commence à réfléchir à l’énergie artistique qu’il souhaite injecter à la pièce. Par la suite, il se retrouve au commande et va chercher à faire passer à ses acteurs les images qu’il a en tête, imposer sa vision de la pièce et des personnages aux interprètes.

Comment faire cela ? Ses choix artistiques vont passer par plusieurs points. Il y a la création d’une ambiance : ce sont là des choix visuels et musicaux, indicateurs d’une période à laquelle se déroule l’action, et éventuellement du niveau de vie des personnages, de leur goûts... Cela s’exprimera dans les décors, les costumes, les musiques, les accessoires. Un autre point absolument capital à cette cohérence artistique est la direction des acteurs. Enfin, la cohérence artistique se rencontre aussi dans la coordination de tous ces choix.

2. *Compétences acquises pour la direction d’acteurs : partager sa vision de la pièce avec les interprètes*

Créer le jeu d’acteur est un point très important à la fois pour la cohérence artistique et pour la qualité du rendu final. Le travail sur le jeu se fait autour de la création des personnages et du jeu d’acteurs. Quand un acteur interprète un personnage, il réagit comme celui-ci. Il faut que sa manière d’être au monde cesse d’être la sienne, et devienne au contraire celle du personnage qu’il incarne. Pour cela, il faut qu’il comprenne sa manière d’être et d’agir.

Le metteur en scène et lui vont alors travailler à l'acquisition de cette manière d'être du personnage, en effet il n'y a pas une seule manière correcte d'interpréter un personnage, il y en a des dizaines... Mais il faut que toutes les interprétations soient correctes les unes par rapport aux autres afin de générer la cohérence. Par exemple, si un premier acteur joue le personnage A comme étant émotionnellement distant du personnage B, l'interprète du personnage B ne peut pas jouer comme si au contraire leurs deux personnages étaient proches. Il incombe au metteur en scène de gérer ces différents caractères et les différents personnages. Pour que la manière d'être des acteurs corresponde à celle des personnages, plusieurs techniques existent.

Là encore, l'acquisition du jeu d'acteur peut être grandement aidée par le passage d'énergie artistiques : faire lire à l'acteur des livres, lui montrer des films, lui faire écouter des musiques transportant le sentiment que le metteur en scène souhaite que son personnage véhicule sont de bonnes méthodes de supervision de l'acquisition du jeu. C'est ce que fait Figaro : afin de *«faire passer les images que j'ai dans ma tête aux acteurs»* il utilise des associations d'idées qui se transmettent par des œuvres, au-delà des mots. Les interprètes lui présentent également les œuvres qui pour eux résonnent avec la pièce qu'ils sont en train de monter et pourraient leur être source d'inspiration pour la gestuelle, l'atmosphère.

3. Surmonter les scènes qui “résistent” malgré la contrainte temporelle : un recul est nécessaire

Certaines scènes sont plus compliquées à monter que d'autres. Divers raisons existent à cela, soit que les émotions convoquées et le jeu demandé soient très exigeant, soit que beaucoup de personnages soient présents en même temps et leur multitude rend la gestion de la scène compliquée. Rachel a développé une sensibilité particulière à l'enchaînement des actions et à la coordination des acteurs, elle parle de « rythmicité » d'une scène, faisant le parallèle avec le rythme d'une musique dans le cas du théâtre musical.

Dans ce cas de figure, nos contacts nous ont expliqués qu'ils avaient divers méthodes pour venir à bout de cette scène qui leur résistait : Rachel nous a par exemple raconté que pour mieux jouer et choisir elle faisait répéter une même scène avec parfois un jeu volontairement faux, ce qui lui donnait du recul pour choisir l'interprétation qui allait le mieux, lui permettant de voir les multiples niveaux possibles d'interprétations de la scène et l'articulation de celle-ci.

Le concept de répétition prend son sens ici. En effet, comme on travaille sur un matériau humain et vivant, la manière dont une scène est exécutée varie sans cesse. Répéter de multiples fois une scène permettra de faire évoluer le jeu et de la faire mûrir, permettant aux comédiens une meilleure connaissance de celle-ci, de leur partenaire et d'eux-mêmes.

Enfin, un autre « truc » consiste en une prise de recul par rapport à la scène en passant par le regard de quelqu'un d'autre. Nos contacts aimaient bien, face à une difficulté de ce type, demander l'avis de musiciens (suffisamment investis dans la pièce pour comprendre les enjeux de la scène, mais sans parti pris sur la mise en scène) voire même d'un assistant metteur en scène.

III / La reconnaissance du métier

Les métiers du théâtre, dont celui de metteur en scène, existent presque exclusivement grâce à la reconnaissance du public et de la société. M. Figaro considère qu'une fois rentré dans le métier, il faut perpétuellement s'assurer de s'y maintenir : *“Ce qui est dur dans notre métier est de gagner la confiance de directeurs et producteurs, comment se faire reconnaître, et comment garder cette confiance, cette complicité. On est énormément de metteurs en scène, il y a peu de théâtre. Les directeurs sont en position de force, il faut être reconnu, accepté. Même à mon âge, avec trente ans de métier, on est toujours un débutant. On a toujours des entretiens pour voir ce que l'on a fait, évaluer les capacités... Même si l'expérience et le renom permettent d'accélérer les choses, on repart pas loin de zéro. C'est un métier très précaire en fait, il dépend de ceux qui ont le pouvoir, les directeurs, les chefs de productions... Et comme en face d'eux ils ont un nombre énorme de metteurs en scène de qualité.”*

A) Reconnaissance sociale : l'importance du public

a. Comment le metteur en scène est-il perçu par le public et quel importance a le public pour lui ?

Le public tient évidemment un rôle très important comme source de prescription de l'activité du metteur en scène. En effet, c'est pour lui, si on peut dire, que le théâtre existe en premier lieu. La motivation derrière les pièces réalisées est de lui faire passer un message, de lui montrer *quelque chose*.

La fidélité du public à un théâtre est nécessaire à la pérennité de celui-ci, aussi les spectacles visent-ils à lui donner envie de revenir. Cependant, il y a parfois des écarts entre ce que le public veut voir, ce qui plaît, et ce que le metteur en scène a envie de réaliser, le message qu'il ou elle a envie de produire. Le public aime parfois une pièce dont le metteur en scène est insatisfait, soit qu'il ne la trouve pas assez aboutie, soit qu'elle ne soit pas porteuse de valeur qu'il a envie de transmettre. Cette dualité peut être résolue en faisant intervenir le public dans le processus de création, comme le fait parfois notre troisième source, Rachel. Cela peut passer par des interactions pendant les représentations, mais aussi pendant les répétitions, si par exemple on lui demande de préparer une visite pour une maison de retraite ou pour une sortie scolaire.

b. Un rôle social de diffusion d'idées et de “consolation”

Le théâtre a depuis ses débuts un rôle social et politique important. Dès Athènes, il était utilisé à des fins éducatives et politiques. Sans reprendre ici tous les rôles que le théâtre a eu depuis l'Antiquité une fonction dans la correction des hommes, montrant les passions humaines dans toutes leur splendeur, dénonçant les tares des systèmes politiques, se faisant vecteur de la colère et des ressentis de la société. « *Faire du théâtre, c'est se mettre à l'écoute du monde pour en être la caisse de résonance* », déclare le comédien Laurent Terzieff au Figaro en avril 2001. C'est un discours adressé à son public, aux humains qui viennent assister à la pièce, et il est du devoir du metteur en scène de faire un sorte qu'un maximum de ceux venu voir la pièce reçoivent ce message.

Nos deux dernières sources nous ont également parlé de son rôle dans la consolation des hommes, qui avait l'air de tenir vraiment à cœur. Selon eux, en effet, leur art avait comme

vocation de distraire les hommes de leur tourment, de les consoler de la brutalité de l'existence en apportant de la beauté pour « *consoler les humains* » et « *sublimier la désespérance du monde* ». Ces deux citations, fortes mais véridiques, montrent bien à quel point ils prennent leur rôle non seulement d'artiste, mais aussi de médecin de l'âme à cœur. La catharsis, la purgation des passions, la tragédie et le drame sont des moyens de faire naître la beauté sur scène, une beauté humaine et, de fait, consolante.

Un des derniers points sur le rôle social du metteur en scène, plus trivial, consiste en la redécouverte d'œuvres oubliées, ou de mettre en lumière un auteur moderne en choisissant de monter sa pièce.

c. Comment est-il perçu par le reste de la société ?

Une dualité existe entre la manière dont le metteur en scène est perçu par la société : d'une part, ceux qui « réussissent » et montent des spectacles très publicisés, dont on entend parler à une grande échelle, ceux-là sont traités en vedettes et la société reconnaît largement leur talent d'artiste.

En revanche, ceux qui exercent leur profession dans de plus petits théâtres, qui sont moins connus, mais tout aussi dédiés à leur travail, ceux-ci sont moins reconnus par la société et, même s'ils parviennent à en vivre. « *Beaucoup de gens considèrent qu'être metteur en scène ou comédien est un loisir, quelque chose que l'on peut faire en amateur, mais qu'en vivre est utopique. Il y a un manque d'encouragement de la part de la société.* » nous déclara Romain lors de notre première entrevue avec lui.

B) Reconnaissance des pairs : l'importance capitale de se faire un nom dans le monde du spectacle

a. Se faire « son » propre nom et être apprécié des directeurs de spectacles

L'état actuel des subventions attribuées à la culture fait qu'il y a de moins d'argent disponible pour la culture, donc de moins en moins de places et d'occasion de montrer des spectacles. Pour être sûr de pouvoir monter ses spectacles, le metteur en scène doit donc se créer un réseau de gens connaissant la qualité de ses productions et sachant que ce qu'il fera séduira le public de leur théâtre.

Or, ce que le directeur du théâtre attend, ce qui plaît au public ne correspond pas forcément à ce que le metteur en scène aimerait monter, et il peut donc se retrouver bridé dans son expression artistique pourtant important à la beauté de son métier. Une tension se crée donc entre l'envie du metteur en scène d'exprimer librement sa vision, et le besoin qu'il a de se plier à des exigences de l'époque afin de s'assurer des contrats. Explicitons celle-ci :

Liberté de création VS dépendance aux contrats

Exigence	Le metteur en scène doit être libre d'exprimer sa vision de la pièce, son ressenti	De fortes contraintes de temps et économiques existent dans la mise en scène. Il y a une nécessité de garder un réseau et de plaire au public pour exister.
Effets	-Capacité à créer -Temps pour réfléchir et retranscrire ses résultats dans la pièce -Échanges riches entre les différents artistes	Ces contraintes donnent des objectifs réels.
Dérives	-Faire des répétitions sans fin car il y a toujours un détail à améliorer -Entre-soi, pas de prise en compte des visions des directeurs de théâtre, du public	-Instabilité et précarité du métier qui fonctionne par contrats courts avec de nombreux employeurs différents -Le metteur en scène accepte trop de contrats pour être sûr d'en avoir l'année d'après
Symptômes	-La pièce ne plaît pas ou ne parle pas au public -Difficulté à trouver un lieu où se produire	-Rythme de travail trop chargé -Le metteur en scène passe plus de temps sur la paperasse (contrats, négociation des plannings) que sur la création et le montage de la pièce.
Comment lutter contre cette dérive ?	Il faudrait des exigences extérieures pour cadrer la création.	Il faudrait laisser plus de liberté au metteur en scène, essentielle à la création.

b. L'importance capitale du lieu du spectacle

Si les metteurs en scène répondant à des commandes dépendent de la vision des directeurs de théâtre, les compagnies sont également dépendantes des théâtres et doivent trouver ceux qui les accueillent pour qu'elles s'y produisent. Cette dépendance au lieu peut aussi avoir des effets néfastes sur le rythme de travail que s'impose le metteur en scène. Comme ils n'ont pas de contrats longs, M.F a tendance à dire oui à tout ce qui vient parce qu'il n'est pas sûr l'année d'après d'avoir l'équivalent.

Notre premier contact, Romain, avait résolu partiellement le problème en ouvrant son propre théâtre. L'idée l'y ayant poussé était de répondre à une demande locale de scène comique, mais surtout d'avoir un lieu où se produire facilement avec sa compagnie. Néanmoins, même s'il a une plus grande liberté de mouvement dans ses choix de pièces et de réalisations artistiques, il est toujours contraint de prendre compte des préférences du public, qu'il se doit de séduire pour subsister. De plus il faut quelques années pendant lesquelles se consacrer pleinement au lieu avant de pouvoir revenir à la mise en scène et mener les deux projets de front.

En effet l'un des problèmes récurrent du milieu du spectacle est qu'hors du monde du théâtre, on pense que seuls les grands noms comptent « *Il y en a aussi qui considère qu'on est acteur ou metteur en scène seulement si on a un nom dans le métier, si on est une tête d'affiche avec trois films qui sortent par an, mais c'est seulement le haut de l'iceberg.* » dit Romain. M. F explique la tendance, dans le métier à avoir plusieurs casquettes, « *justement parce que le métier est compliqué et qu'à part quelques privilégiés qui sont dans le circuit des théâtres nationaux et donc n'ont aucun problème, et quelques compagnies qui ont des subventions du ministère de la culture importantes, la grande majorité des compagnies et des artistes-interprètes, on fait comme on peut. Donc on fait beaucoup de choses en parallèle.* »

C) Reconnaissance étatique : l'importance des aides de l'Etat

a. Le statut d'intermittent du spectacle : deux visions divergentes

Romain voit la reconnaissance de ce statut dont nous avons parlé précédemment comme une chance précieuse. « *C'est surtout une sécurité pour les artistes, pour leur permettre pendant les périodes de creux de pouvoir anticiper sur d'autres projet, pour les aider à rester créatif.* » S'il n'y a pas d'aide dans les périodes de creux, les spectacles sont dépendants de leur succès immédiat ; or, il arrive régulièrement qu'une pièce tourne pendant plusieurs années avant de rencontrer le succès qu'elle mérite. « *Pour monter un projet il faut tout de même une certaine sérénité. Si on est trop préoccupés pour savoir si on va manger à la fin du mois et qu'on se retrouve à prendre un job alimentaire, cela annihile quand même un peu la création. Le statut d'intermittent du spectacle permet à certains talents de se lancer.* » Cependant ce statut ne résout pas le problème de la dépendance aux salles de théâtre de moins en moins nombreuses : lorsque les droits sont épuisés, si le metteur en scène n'a pas trouvé de contrat il n'a plus ni travail ni aide.

b. Aides de l'état, baisse des subventions et impact sur la diversification des offres

La recherche de subventions est un long parcours peu fleché. Entre les appels à projet d'organismes culturels, les villes, les départements, les régions, l'Etat ou les projets européens, il est difficile de se retrouver dans les demandes et de savoir ce qui peut correspondre à tel ou tel style. Rachel explique que c'est l'élément limitant pour lancer un projet, et que cette recherche lui prend une grande partie de son temps dans la compagnie. Il faut souvent commencer sans subventions puis convaincre au fil des années pour s'en voir attribuer.

De plus, les subventions étant en baisse, il y a de moins en moins de lieux de théâtre pour autant de compagnies et d'artistes. Par exemple, le théâtre public voit les Opéras de Nantes, d'Anger et de Rennes fusionner. Cela signifie que de trois orchestres, trois chœurs et trois metteurs en scène, il n'y en aura plus qu'un, une production sera créée et jouée dans les trois opéras. Le département qui subventionnait depuis vingt ans la compagnie de M. Figaro a baissé de 50% ses subventions.

Une tribune parue il y a peu (mars 2019) écrite par une metteuse en scène de théâtre contemporain déplore le fait que le « mille-feuille » institutionnel des subventions favorise à ce point le réseau et les nouveautés éphémères plutôt que les lieux qui existent déjà et se dégradent

faute de moyens. Elle dit que les mêmes metteurs en scène, chorégraphes, compositeurs se retrouvent toujours dans les lieux conventionnés et dans les bordereaux de subvention, n'ayant souvent pas matériellement le temps de créer tout ce qui leur est demandé, alors que d'autres sont laissés à l'abandon. Elle attaque également les critiques et programmeurs qui se consignent aux lieux connus sans forcément chercher à en faire découvrir d'autres.

Le problème de la baisse des subventions à la culture serait donc principalement le renforcement d'une répartition inégalitaire.

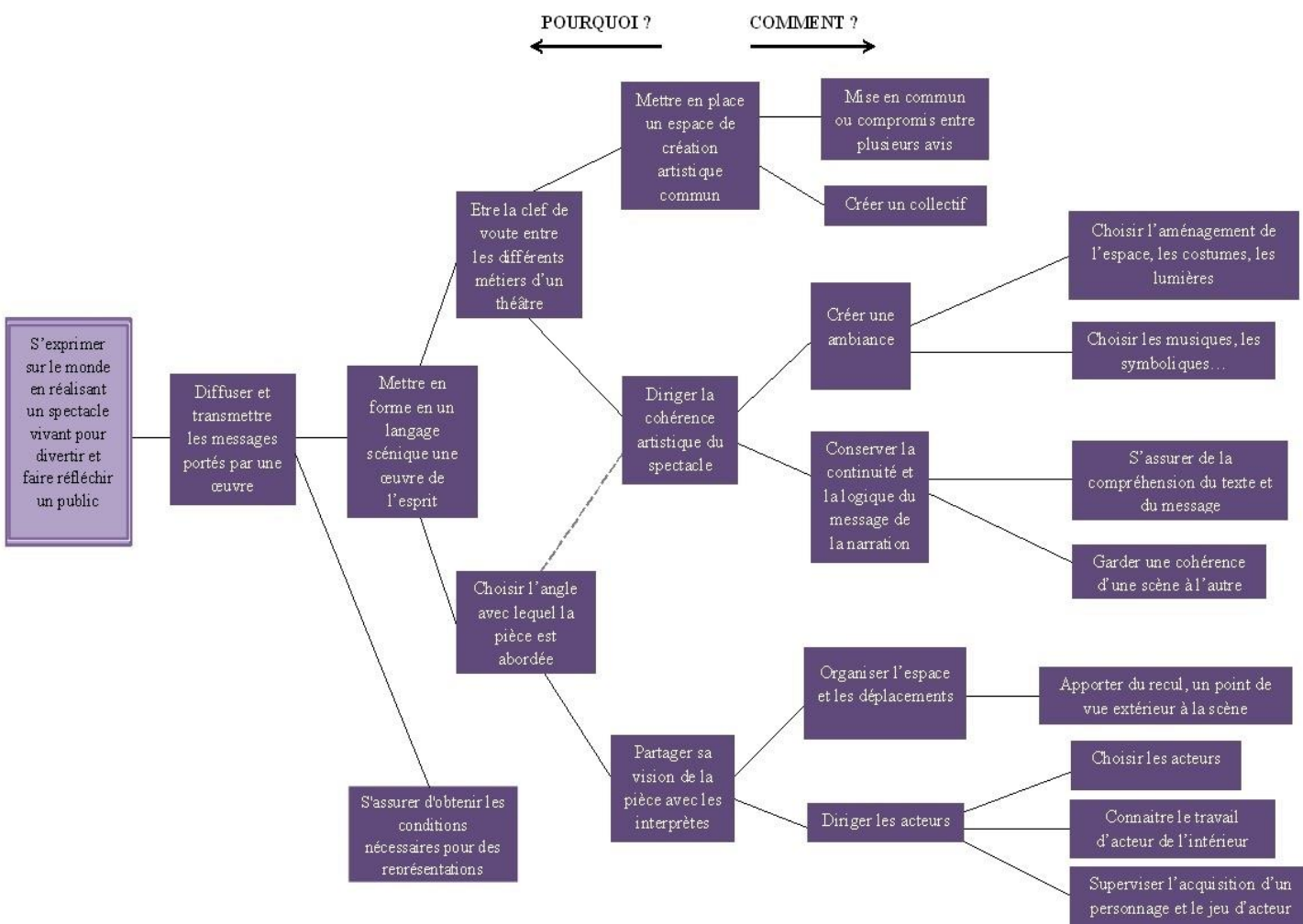
Conclusion :

Nous avons vu que le métier de metteur en scène est un métier où les collectifs évoluent en permanence, où il faut créer à partir de ses collègues – les interprètes – spécificité du spectacle vivant. Ce métier existe par et pour la reconnaissance, des pairs comme du public, et celui ou celle qui l'exerce doit toujours jongler entre liberté de création personnelle, création collective, et contrainte de plaire.

La définition des tâches du metteur en scène est peu précise et laissée à la liberté de l'artiste. Ainsi les personnes que nous avons interrogées ont développé des méthodes bien à elles pour amener les interprètes à incarner leur personnage, à donner le meilleur d'eux-mêmes. Ces méthodes passent par un temps de partage et d'échange afin de fédérer les différents artistes travaillant ensemble autour d'un même message qu'ils vont contribuer ensuite à transmettre au public, à travers l'oeuvre, sous les directives avisées du metteur en scène qui possède une vision d'ensemble.

Nous avons rassemblé nos analyses dans le schéma (FAST) ci-dessous, qui décline les rôles du metteur en scène et les moyens de les mettre en œuvre :

Figure 3 : Analyse fonctionnelle du métier de metteur en scène : quel sont les rôles du metteur en scène ? Nous avons peu détaillé la fonction en bas à gauche car nous ne nous sommes pas étendus sur les techniques de sa mise en œuvre, préférant détailler la direction artistique, fonction du metteur en scène la plus abordée lors des entretiens.



Il nous a semblé que nos interlocuteurs ont une grande intelligence de leur activité et réfléchissent en permanence à ce qu'ils font et en conséquence ce que cela fait d'eux. Ce travail est donc bien source d'une individuation psychique poussée. Cependant une des parties du travail quotidien, celui administratif, était au moins pour l'une de nos sources, complètement reléguée en dehors du travail de mise en scène, invisibilisée. Ces tâches sont désignées comme des « à côtés » et non comme partie intégrante du travail de mise en scène. Pourtant ces activités relèvent bien du travail effectif des metteurs en scène avec qui nous avons discuté, et représentent pour eux 40 à 50% de leur temps de travail. Il paraît possible d'expliquer cela par le fait que la plupart des metteurs en scène ne sont pas *que* metteur en scène. Cette réalité, mais aussi la pratique d'un métier-passion, et les lignes imposées par l'idée directrice de la reconnaissance induisent une représentation paradoxale de ce qui est ou non le travail de metteur en scène.

Nous concluons sur les propos de M. F qui témoignent de la spécificité de la création artistique à partir du « matériau » humain et de la beauté qu'il peut y avoir à cela : *« les relations du metteur en scène avec ses comédiens c'est profond, ce n'est pas superficiel, ça ne peut pas être superficiel. C'est un métier où on est obligés d'aller au fond de notre essence, de qu'est-ce qu'on est et qu'est-ce qu'on veut être dans notre société. »*

Bibliographie :

- Site du syndicat national des metteurs en scène : <http://www.snms.info> (en particulier "histoire de la mise en scène")
- Tribune d'une metteuse en scène de théâtre contemporain : <https://blogs.mediapart.fr/urszula-mikos/blog/220319/culture-entre-feodalite-et-precarite>
- <https://marrinergroup.com.au/venues/comedy-theatre> (image page de garde)