



HAL
open science

Le métier d'assistant : une formation à la mise en scène ?

Célia Vermot-Desroches

► To cite this version:

Célia Vermot-Desroches. Le métier d'assistant : une formation à la mise en scène?. Sciences de l'Homme et Société. 2016. dumas-01316606

HAL Id: dumas-01316606

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01316606v1>

Submitted on 17 May 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Stendhal-Grenoble 3
UFR LLASIC
Département Lettres et Arts du spectacle

Le métier d'assistant : une formation à la mise en scène ?

Mémoire de recherche de Master Lettres et Arts, spécialité Arts du spectacle – Théâtre européen

Présenté par
Célia Vermot-Desroches

Directrice de recherches
Ariane Martinez
Maître de conférences

Année 2015-2016



DECLARATION

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

NOM : VERROT-DESROCHES PRENOM : Celia

DATE : 22/03/16 SIGNATURE : 

Je tiens à remercier en premier lieu toutes les personnes qui ont bien voulu me donner de leur temps pour me rencontrer, et me parler de leur travail et du théâtre.

Je voudrais remercier particulièrement les metteurs en scène qui m'ont permis de rejoindre leurs équipes de création, ainsi que l'ensemble de ces équipes qui m'a accueillie avec beaucoup de bienveillance.

Je remercie également Ariane Martinez pour ses relectures et ses remarques avisées.

Sommaire

Sommaire	5
Introduction.....	7
I. L'assistantat à la mise en scène : métier ou fonction ?.....	18
A. Proximités et confusions	18
1. Le stagiaire.....	18
2. Le dramaturge	21
3. Le collaborateur artistique	23
B. Le travail de l'assistant à la mise en scène.....	24
1. « Donner les conditions de travail »	24
2. Recul, vigilance dramaturgique et mémoire de la création	27
a. En amont	27
b. Pendant la création.....	28
c. Après la première représentation	29
3. Rapport au metteur en scène	31
a. Compagnonnage.....	31
b. Complémentarité et prolongement.....	32
c. Assistant du metteur en scène/à la mise en scène ?	34
d. Être au service de	35
e. Fonctionnement de la prise de parole	36
f. Assistant « maison ».....	37
4. Rapport aux comédiens et au reste de l'équipe.....	38
a. L'assistant fait le lien	38
b. Souffleur	39
c. Répétiteur	41
C. L'assistant à la mise en scène est-il nécessaire ?	43
1. Indifférence, mépris, exploitation	43
2. Déresponsabilisation de l'équipe	44
3. Luxe	46
II. L'assistantat : porte vers la mise en scène.....	47
A. Les apports de l'assistantat en dehors du projet de formation à la mise en scène	47
1. Pour la recherche	47
2. Comme expérience de travail	50
3. Pour orienter son projet professionnel	51
B. L'assistantat comme formation	53
1. Apprendre le métier	53
2. Constitution d'un langage	54
3. Apprendre la distance	56
4. Une place sécurisante.....	57
C. L'assistantat comme transition.....	58
1. Moyen de subsistance	58
2. Constitution d'un réseau	59
D. L'assistantat, espace de transmission.....	61
1. Filiation et héritage	61
2. Lien à l'histoire du théâtre	63
3. Positionnement politique	64

4. L’atelier du peintre.....	65
5. Dépossession et devoir de transmission.....	67
III. Un bon assistant ne fait pas un bon metteur en scène.....	70
A. Dangers de l’assistanat.....	70
1. La copie.....	70
2. Le savoir faire	72
B. L’assistanat est insuffisant	75
1. Formation par défaut.....	75
2. Affranchissement	76
C. Comment l’assistanat est-il complété ?.....	78
1. L’enseignement dans les grandes écoles	78
2. Multiplication des expériences	80
3. Pratique personnelle.....	81
4. Autoproclamation	83
Conclusion	86
Bibliographie	88
Annexes	93
ANNEXE 1	94
Liste des entretiens réalisés.....	94
ANNEXE 2	95
Grille d’entretien.....	95
ANNEXE 3	97
Spectacles suivis	97

Introduction

Dans un article pour la revue *Théâtre(s)*, Sophie Proust présente ainsi le métier de l'assistant à la mise en scène :

Constamment présent durant les répétitions, son activité commence souvent en amont (participation au travail dramaturgique, à la constitution de la distribution) et il suit habituellement l'exploitation du spectacle jusqu'à la dernière représentation. Ses fonctions sont parfois réparties entre plusieurs personnes. Homme ou femme de l'ombre, il doit être prompt, discret, efficace et d'une parfaite diplomatie artistique. Ses compétences techniques et logistiques sont fréquemment sollicitées. Bouc-émissaire possible du metteur en scène, il en est aussi l'irremplaçable confident. Bras droit de ce dernier, selon la collaboration établie avec lui, il assure la coordination des équipes techniques, administratives et artistiques (lumière, scénographie, costume, son, jeu). Il conçoit souvent le dossier dramaturgique de l'œuvre montée et entretient un lien particulier avec les comédiens dont il est la mémoire du travail. [...] Il supervise aussi les italiennes, est souffleur, coach, doublure, parfois acteur dans le spectacle. Il réalise les plannings des répétitions et les ajustements afférents, souvent très complexes.¹

Le portrait qu'elle dresse est celui d'une personne très polyvalente, qui a un rôle à jouer dans tous les pôles de la création. Les responsabilités de l'assistant semblent considérables, et il doit posséder de nombreuses qualités pour mener à bien l'ensemble de ses missions. De plus, les activités de l'assistant sont susceptibles de varier d'un assistant à l'autre. Il s'agit d'une fonction très complexe qu'il est difficile de définir, comme j'ai pu le découvrir avant même d'entamer ce travail de recherche autour de l'assistant à la mise en scène.

Cette complexité m'est apparue lors de la rédaction d'un rapport de stage. J'avais été assistante à la mise en scène auprès de Marie Brillant, de la compagnie Allerlei, pour la création du spectacle *En cas de nécessité absolue, lâche la bride*, en février 2014 au Tricycle à Grenoble. Lors de ce stage, j'avais navigué d'une tâche à l'autre en fonction des besoins du moment sans me poser de questions. Toutefois, quand j'ai cherché à faire le bilan de cette expérience, il m'a été difficile d'une part de construire ma réflexion sur la fonction, qui couvre des champs très variés de la création, et d'autre part de résumer quels avaient été les apports de ce stage dans mon parcours.

¹ Sophie Proust, « Assistanat à la mise en scène : un métier ! », in *Théâtre(s)* n°1, Nantes, Millénaire Presse, printemps 2015, p. 88.

Comme je n'avais qu'une seule autre expérience¹ pour me servir de comparaison, j'ai cherché, pour prendre du recul, des écrits abordant la question de l'assistantat, sans grand succès, que ce soit sur la nature des activités de l'assistant ou bien l'historique de la fonction.

En effet, les deux dictionnaires encyclopédiques de référence² ne lui consacrent pas d'entrée, alors qu'il en existe une pour le metteur en scène dans les deux volumes. Même constat du côté des fiches métiers du CNT³.

J'ai donc rédigé mon rapport de stage en bricolant des pistes de réflexion autour des domaines de la création couverts par l'assistant à la mise en scène, et j'ai abordé la complexité de la fonction, qui se trouve au carrefour des différentes équipes. J'étais toutefois limitée car je ne disposais que de mon expérience personnelle. C'est ce qui m'a amenée à choisir cette fonction comme objet de mes recherches pour cette année de master. Cela m'a permis de croiser mon expérience avec celle d'autres assistants, et de faire des recherches plus poussées sur le sujet dans les écrits universitaires.

Le Trésor de la Langue Française donne deux définitions pour « assistant⁴ ». Il s'agit d'une part d'une « personne présente en un lieu déterminé, là où se déroule un événement », et d'autre part d'une « personne qui aide quelqu'un dans l'exercice de ses fonctions en se tenant près de lui ». Alain Rey, dans son Dictionnaire Culturel en Langue Française⁵, opère la même distinction, en donnant d'une part l'assistant comme une « personne qui assiste à quelque chose, qui est présente », et d'autre part comme « celui, celle qui assiste quelqu'un pour le seconder ».

Il y aurait donc chez l'assistant deux aspects, l'un résidant essentiellement dans la présence, l'autre dans le soutien à quelqu'un d'autre. On retrouve ces deux versants dans le travail de l'assistant à la mise en scène.

La première acception évoque une position passive, dans le sens où elle consiste surtout à observer le processus de création. Cette position permet d'appréhender ce processus dans son entier et de le comprendre. L'assistant est alors un peu en retrait et

¹ Auprès de Raphaël Patout pour la création de *Dom Juan* de Molière au Festival des Nuits de Joux en juillet 2013.

² Michel Corvin, (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, 2^e ed. rev. et augm., Paris, Armand Colin, 2009.

³ http://www.cnt.asso.fr/metiers_ formations/fiche_metier.cfm

⁴ Version informatisée : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3392504955;>

⁵ Alain Rey, *Dictionnaire Culturel en Langue Française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2005.

ne prend pas part directement à ce qui se passe. Cela ne veut pas dire qu'il est inactif : cette position en retrait va lui permettre de porter un œil critique sur le processus de création, ce qui est précieux pour les autres membres de l'équipe de création. En effet, puisque ceux-ci se trouvent au cœur de l'action, il leur est parfois difficile de faire preuve de recul. Selon cette acception, l'assistant est un *témoin* de la mise en scène, du travail de création.

Or, il n'y a jamais de présence entièrement neutre et passive au sein d'une équipe : la présence d'un regard informe l'équipe de création et modifie, dans une moindre mesure, son travail en cours. Sophie Proust explique par exemple, à propos des suivis de créations qu'elle a effectués dans le cadre de ses recherches (d'abord comme observatrice puis comme assistante) :

Je suis sortie d'une illusoire prétention d'analyse objective externe du processus de création en comprenant que l'objet d'observation me mettait en relation avec le système étudié et m'en faisait devenir un élément.¹

L'observateur d'un processus de création en devient nécessairement partie prenante. Cela explique les réticences de certains metteurs en scène à accueillir une présence autre en répétition :

Toute aventure théâtrale représente en effet une aventure humaine, à laquelle associer un regard étranger est une décision réelle de la part d'un metteur en scène. Elle consiste à assumer et à justifier ce regard extérieur et finalement à l'imposer à toute une équipe de création.²

C'est bien parce que ce « regard extérieur » n'est pas neutre que la décision de l'accueillir en répétition ou non est importante. Souvent, afin que ce regard soit moins « étranger », des tâches sont confiées à l'assistant et il fait partie intégrante de l'équipe de création.

Selon la nature de ces tâches, le travail de l'assistant à la mise en scène peut se rapprocher tantôt de celui du dramaturge et tantôt du travail du chargé de production. Les frontières sont floues et varient d'une équipe de création à une autre, ce qui complexifie la définition de cette fonction. Les confusions sont nombreuses, et une même personne, effectuant a priori le même travail, verra sa fonction nommée différemment d'une équipe à une autre.

On glisse ainsi vers la seconde acception donnée par les dictionnaires, qui semble plus ancrée dans l'action que la première. L'assistant « aide quelqu'un », c'est-à-

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur : dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, l'Entretiens, 2006, p. 25.

² *Ibid.*, p. 23.

dire ici le metteur en scène, et c'est cette mission qui va diriger le choix des tâches qui seront les siennes, ce qui explique les confusions. Le but de l'assistant est d'alléger la charge de travail du metteur en scène, et la nature de ce qu'il va accomplir concrètement dépendra des besoins du metteur en scène et de la création. Il met ses compétences au service du metteur en scène et du projet. C'est-à-dire que, quelle que soit la nature de ses activités, sa marge de manœuvre et son autonomie sont limitées par le metteur en scène. L'assistant ne prend des initiatives que dans un cadre (plus ou moins strict) fixé par le metteur en scène.

Le soutien que l'assistant apporte au metteur en scène est aussi plus immatériel : il peut être un appui moral, un vis-à-vis avec qui le metteur en scène peut discuter du travail en cours, car il bénéficie du recul précédemment évoqué. Il se « tient auprès de lui », pour reprendre la définition du Trésor de la langue française, ce qui n'induit pas nécessairement une action spécifique. Il s'agit d'être présent et de se tenir disponible. Dans cette deuxième acception, l'assistant est en quelque sorte l'*adjoint* du metteur en scène.

L'assistantat à la mise en scène ne relève pas exclusivement de l'un ou l'autre de ces deux sens, qui sont d'ailleurs assez perméables. L'assistant est successivement, et simultanément adjoint du metteur en scène et témoin du processus de création. C'est dans cette alternance que se situe la nature de la fonction, les deux aspects se nourrissant l'un l'autre : en aiguisant son regard, l'assistant va se positionner de façon plus juste vis-à-vis du metteur en scène et du reste de l'équipe ; agir va déplacer son regard et modifier son point de vue, qui sera ainsi plus riche.

Qu'il soit *témoin* ou *adjoint*, l'assistant à la mise en scène occupe une place en retrait, au service de (l'équipe, la création, le metteur en scène, c'est selon – j'y reviendrai). C'est sans doute pour cette raison que la fonction fait l'objet de peu de recherches. Elle est quasi systématiquement associée à la formation du metteur en scène. C'est d'ailleurs dans l'entrée consacrée au metteur en scène que Michel Corvin évoque très brièvement l'existence de l'assistantat :

L'assistantat (formule récente qui résulte de la complexité croissante de la machine théâtrale) est sans doute le moyen le plus efficace d'accès à un niveau professionnel, hors de toute théorie.¹

¹ Michel Corvin, « Metteur en scène », in Michel Corvin, *op. cit.*, p. 915.

Serait-ce donc qu'en dehors d'une perspective formatrice, l'assistantat à la mise en scène n'a pas de valeur et ne mérite pas d'être considéré comme métier en tant que tel ? Pour avoir occupé ce poste en tant que stagiaire et après avoir échangé avec un certain nombre d'assistants, il me semble que ce n'est pas le cas. Il existe bel et bien un travail de l'assistant à la mise en scène, et la fonction peut être assumée par des personnes qui ne sont pas en formation, et qui ont une expérience dans le métier.

C'est d'ailleurs ce que semble confirmer la récente ouverture, à l'Université de Poitiers, d'un Master Professionnel en Arts du spectacle, divisé en deux parcours : un parcours « Assistant metteur en scène » et un parcours « Assistant réalisateur ». L'objectif de ce master professionnel est de former les étudiants au métier d'assistant, qui est décrit comme suit :

L'assistant, au théâtre comme au cinéma, est le collaborateur artistique et technique privilégié du metteur en scène. Il prépare et supervise la mise en œuvre d'une création artistique en s'efforçant de rendre compatible la visée esthétique de la personne qu'il assiste avec les contraintes budgétaires et techniques du projet. Pendant le temps de création, il fait le lien entre les différents corps de métier et le metteur en scène.¹

L'assistant est présenté ici comme un médiateur entre le projet esthétique (qui relève de la responsabilité du metteur en scène) et les contraintes techniques propres au projet. Il a un rôle de coordination, et doit posséder une connaissance assez poussée du fonctionnement de la création théâtrale afin de mener à bien cette mission. Son expertise et ses actions semblent ici nécessaires au bon déroulement du projet de création, ce qui permet de parler de cette fonction comme un métier à part entière.

La clarté de cette définition doit probablement beaucoup au rapprochement fait entre l'assistant à la mise en scène et l'assistant réalisateur.

En effet, la fonction d'assistant réalisateur est bien mieux définie que celle d'assistant à la mise en scène. On trouve plusieurs ouvrages à ce sujet² qui s'attachent à décrire la nature du travail de l'assistant réalisateur. À la lecture de ces ouvrages, il semble que tous les assistants réalisateurs effectuent les mêmes tâches. Ces descriptions sont probablement réductrices mais elles permettent de poser des bases.

¹ Informations en ligne sur le site de l'Université de Poitiers : <http://www.univ-poitiers.fr/formation/nos-formations/par-diplome/les-masters/mention-textim/master-professionnel-arts-lettres-langues-mention-texte-image-litteratures-ecrans-scenes-textim-specialite-arts-du-spectacle-etudes-cinematographiques-et-etudes-theatrales--20427.kjsp?RH=1349264073893>

² Par exemple : Valérie Othnin-Girard, *L'assistant réalisateur*, Paris, FEMIS, 1988, ou encore : Jean-Philippe Blime, *L'assistant réalisateur*, Paris, DIXIT, 2009.

Mais même pour le cinéma, l'assistantat est très lié à l'idée de formation. Dans *l'Encyclopédie du cinéma* de Roger Boussinot, on trouve, à l'entrée « assistant » :

L'assistant de cinéma est celui qui apprend son métier en aidant dans ses tâches le professionnel qualifié de sa catégorie. On peut toutefois demeurer assistant toute sa vie.¹

Plus que son activité, c'est le fait qu'il est en apprentissage qui caractérise ici l'assistant. La mention finale faite des assistants qui le restent à vie donne ainsi l'impression que ceux qui sont dans ce cas ont échoué à se former.

De même, dans le *Dictionnaire du cinéma*, l'entrée « assistantat » renvoie directement à la section « enseignement du cinéma », qui commence comme suit :

Les métiers du cinéma nécessitent une formation sur le terrain [...] Cette formation s'effectue normalement par l'*assistantat*.²

On va retrouver cette idée de « formation sur le terrain » du côté de la formation à la mise en scène, car il est vrai que l'assistantat à la mise en scène tient une place privilégiée dans la formation des metteurs en scène.

En effet, l'accès aux formations à la mise en scène en France étant limité, il faut trouver d'autres moyens de se former à ce métier. L'assistant, étant présent au jour le jour en répétitions, a ainsi le moyen de découvrir l'ensemble des facettes du métier de metteur en scène, et de l'appréhender dans son entièreté et sa complexité.

L'idée d'une formation à la mise en scène, mise en place de façon assez récente, au début des années 2000,³ en France, ne fait pas l'unanimité. Elle a été défendue au même moment par de nombreux praticiens et chercheurs, comme en témoigne le *Manifeste pour une formation à la mise en scène* rédigé par Robert Cantarella et Jean-Pierre Han⁴, ou encore le numéro de *Registres*⁵ consacré à la formation du metteur en scène. Cependant, depuis l'ouverture de ces formations, il n'y a pas eu de travail de fond permettant d'en dresser le bilan, ce qui rend leur évaluation difficile.

L'idée que la formation « sur le tas » est la seule qui vaille, ou bien que seul le talent contribue à la réussite d'un spectacle et à l'émergence d'un metteur en scène, est

¹ Roger Boussinot, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1980.

² Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995.

³ 2001 pour l'Unité Nomade de formation à la mise en scène du CNSAD, et pour la section mise en scène de l'école du TNS, 2002 pour le Master mise en scène et dramaturgie de l'Université Paris X-Nanterre et pour le département mise en scène de l'ENSATT

⁴ Robert Cantarella et Jean-Pierre Han, *Pour une formation à la mise en scène, manifeste*, Marseille, Ed. Entrevues, 1998.

⁵ Catherine Naugrette (ed.), *La Formation du metteur en scène, Registres n°6*, novembre 2001.

encore assez vaillante, comme le prouvent, à titre d'exemple, les déclarations de Stanislas Nordey : « Je suis absolument opposé à toute idée d'école de mise en scène. C'est un métier que l'on construit seul¹ » ; de Georges Lavaudant : « L'enseignement ne fera jamais de personne un artiste et la pédagogie ne peut dispenser du talent² » ; ou encore de Philippe Calvario : « Il y a quelque chose dans cette profession qui doit rester à l'état sauvage. Trop de théories, de règles pourraient tuer l'instinct qui doit demeurer la qualité essentielle d'un metteur en scène³ ».

Ce discours révèle l'idée que pour être metteur en scène, il faut d'une part posséder des qualités qui sont de l'ordre de l'inné, comme le « talent » ou « l'instinct », et d'autre part se former seul, construire son propre parcours afin d'affirmer une identité.

À ce titre, le parcours qui consiste à d'abord être comédien avant de passer à la mise en scène est plus valorisé que le passage par une grande école, selon une conception assez répandue que Jean-Pierre Han résume ainsi :

De la masse des acteurs, l'un se lève, quitte le plateau pour voir ce qui s'y passe, donne son point de vue critique et se désigne pour diriger ses camarades : ainsi naît le metteur en scène selon Peter Brook...⁴

Ce parcours est plus facilement reconnu, car le metteur en scène qui a été acteur possède d'une part la connaissance du plateau et de l'expérience du jeu, qui doit lui permettre de diriger ses comédiens de façon plus pertinente, et d'autre part il a fait preuve d'une initiative en changeant de position, il s'autoproclame, ce qui lui confère une autorité d'emblée.

Dans ce contexte, l'assistantat, qui est une forme d'apprentissage, peut être perçu comme une porte d'entrée dans le métier plus légitime que la sortie d'une grande école, sans toutefois avoir à passer par le jeu. Ce que confirme Emmanuel Wallon dans sa postface à *Qu'est-ce que le théâtre* :

Si la mise en scène s'apprend, il y a peu de temps qu'elle s'enseigne en France. Son exercice implique la direction d'acteurs, pourtant il arrive que la vocation naisse du désir d'agencer des visions scéniques. En dehors de l'autoproclamation et de la cooptation par un groupe de comédiens, le principal

¹ Stanislas Nordey, « Le magicien de l'éphémère », in *L'ère de la mise en scène, Théâtre aujourd'hui* n° 10, Chasseneuil-du-Poitou, CNDP, 2005, p. 217.

² Georges Lavaudant, « La Mise en scène comme manière de désapprendre », in *L'Ère de la mise en scène, op. cit.*, p. 215.

³ Philippe Calvario, « L'Art de Faire » in *L'Ère de la mise en scène, op. cit.*, p. 196.

⁴ Jean-Pierre Han, « La jeune mise en scène en France aujourd'hui », in *L'Ère de la mise en scène, op. cit.*, p. 161.

mode de sélection du metteur en scène reste l'assistantat auprès d'un praticien réputé.¹

S'il parle de « praticien réputé », c'est bien sûr parce que l'expérience du metteur en scène assisté est importante, mais cela montre aussi que l'assistantat peut être une forme d'insertion dans un réseau, qui va faciliter – ou non – la « sélection » du futur metteur en scène.

Mais qu'est-ce qui est en jeu exactement dans l'assistantat ? Comment cette mise au service d'un projet peut-elle former, ou préparer à l'exercice de la mise en scène ? Comment les jeunes assistants peuvent-ils sortir de cette position secondaire pour s'affirmer en tant que metteurs en scène ? Quels sont les mérites et les risques d'un tel parcours ?

Tout au long de cette année de recherches, j'ai mené une enquête autour de ces interrogations. J'ai réalisé des entretiens avec d'une part des metteurs en scène croisés lors de mon parcours personnel qui étaient passés par l'assistantat, et d'autre part avec des étudiants du master professionnel de l'université de Poitiers.

Du côté des metteurs en scène, je me suis limitée à des metteurs en scène rencontrés à travers mon parcours de formation.

Il s'agit de Guillaume Dujardin, qui outre ses activités de metteur en scène et directeur artistique de la compagnie bisontine Mala Noche, est responsable du DEUST Arts du spectacle de l'Université de Franche Comté où j'ai été étudiante. Il a été l'assistant de Michel Dubois de 1997 à 2003, d'abord au CDN de Caen puis de Besançon.

J'ai ensuite rencontré Raphaël Patout, metteur en scène lyonnais de la compagnie La Chambre Noire – Théâtre, assistant de Benoit Lambert sur la création du *Tartuffe* de Molière au Théâtre Dijon-Bourgogne (CDN)². J'ai assisté Raphaël Patout lors de la création de *Dom Juan* de Molière au Festival des Nuits de Joux. Il a lui-même assisté Guillaume Dujardin après sa sortie du DEUST Arts du spectacle.

Connaître les méthodes de travail de ces deux metteurs en scène m'a aidée à mieux saisir leur propos et à pouvoir cibler plus facilement mes questions au cours des entretiens, qui étaient semi dirigés. Du fait de leur collaboration passée, il y avait aussi

¹ Emmanuel Wallon, « Le Théâtre en ses dehors », in Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 953.

² Spectacle programmé à la MC2 à Grenoble en février 2015.

une continuité de l'un à l'autre qui m'intéressait. Enfin, surtout dans le cas de Guillaume Dujardin, ma position d'ancienne étudiante a probablement favorisé une expression honnête des problématiques liées à la formation à la mise en scène.

Sur le conseil de Raphaël Patout, j'ai ensuite contacté Baptiste Guiton, collaborateur artistique au TNP, et metteur en scène de la compagnie Théâtre Exalté, qui m'a accordé un long entretien, de forme plutôt libre, autour des questions liées à son parcours, à l'assistantat, et à la formation à la mise en scène. Baptiste Guiton a un parcours assez atypique : il est entré à l'ENSATT pour se former à la mise en scène après une formation de comédien à l'École de la Comédie de Saint Etienne. À sa sortie de l'ENSATT il a intégré le TNP comme membre de la troupe et collaborateur artistique pour trois ans qui touchent à leur fin en 2015.

Ces trois metteurs en scène ont en commun d'avoir travaillé au sein de l'institution, mais pas exclusivement : au CDN de Caen puis de Besançon auprès de Michel Dubois, puis en compagnie pour Guillaume Dujardin ; d'abord en compagnie puis au CDN de Dijon en assistant Benoit Lambert pour Raphaël Patout ; et au TNP dirigé par Christian Schiaretti, tout en dirigeant sa compagnie pour Baptiste Guiton. Cette caractéristique a soulevé un aspect auquel je n'avais pas pensé en débutant mes recherches, celui de l'apprentissage du positionnement politique au sein du paysage théâtral, qui fait aussi partie de l'activité du metteur en scène. La place de l'assistant au sein d'une « maison » et non plus au sein d'une équipe de création à l'échelle d'un spectacle est également différente.

Tous trois font également preuve d'un grand recul par rapport aux questions de formation, ce qui fait l'intérêt de ces entretiens pour ma recherche. Ce recul est probablement lié aux activités pédagogiques qu'ils exercent par ailleurs, dans le cas de Guillaume Dujardin et de Baptiste Guiton. En ce qui concerne Raphaël Patout, je pense qu'il s'explique par le fait qu'il s'est formé en dehors de l'institution, c'est-à-dire essentiellement de manière autodidacte et par le biais de l'assistantat.

Du côté des étudiants de Poitiers, j'ai réalisé des entretiens à l'aide d'une grille plus fixe¹, bien qu'elle ait évolué systématiquement d'un entretien à l'autre. J'ai recueilli les propos de quatre étudiants sur les divers stages qu'ils avaient effectués, dans le cadre de leur formation ou en marge de celle-ci. Plusieurs d'entre eux m'ayant

¹ ANNEXE 2

demandé l’anonymat, il m’est difficile d’en dire plus sur la nature de leurs expériences. Pour respecter cette demande, ils seront désignés par un prénom, modifié, lorsque je les citerai. Nous avons également échangé autour du contenu de leur formation à Poitiers et de leur projet professionnel à l’issue du master.

J’ai souhaité également rencontrer des personnes ayant fait de l’assistantat sans que cela les conduise (pour le moment du moins) à la mise en scène : c’est le cas de Julie Valero, maître de conférences à l’Université Stendhal, et de Fabien Albanese, comédien rencontré lors de la création de *Choco Bé*, spectacle mis en scène par Benjamin Moreau en avril 2015, pour lequel j’étais assistante.

Leur expérience respective d’assistantat couvrirait par ailleurs d’autres domaines que je n’avais pas pu aborder lors de mes autres entretiens, ce qui rendait ces entretiens doublement intéressants pour mes recherches. Fabien Albanese a en effet été assistant de Laurent Brethome lors de la mise en scène de l’*Orfeo* de Monteverdi. Or, la mise en scène d’opéra est une activité spécifique et différente de la création théâtrale par bien des aspects, et notamment l’ampleur de la production. Julie Valero a quant à elle combiné les fonctions d’assistante à la mise en scène et de dramaturge auprès de Jean-François Peyret pendant les créations de *Tournant autour de Galilée* en 2008 et *Ex Vivo / In Vitro* en 2012. Paradoxalement, la combinaison de ces deux fonctions n’a pas accentué les confusions possibles entre l’une et l’autre lors de nos entretiens, mais a permis de clarifier certaines frontières entre les deux. D’autre part, cet entretien a aussi été l’occasion de questionner le travail de l’assistant dans le cadre d’une création dont la dramaturgie ne s’appuie pas sur un texte dramatique.

La plupart de ces entretiens ont eu lieu à distance (au téléphone et via Skype, voire par écrit pour certains étudiants de Poitiers) pour des raisons de commodité. Je n’ai rencontré en personne pour les entretiens que Baptiste Guiton (au TNP), Julie Valero et Fabien Albanese (dans un café).

Ces entretiens sont complétés par ma propre expérience acquise lors de stages, que ce soit en tant que simple observatrice ou comme stagiaire assistante à la mise en scène, place que j’ai occupée lors de trois créations¹. Au-delà de mon vécu personnel,

¹ Cf ANNEXE 3.

ces stages ont été l'occasion de glaner quelques informations de façon plus informelle que lors d'entretiens, mais qui ont tout autant nourri ma réflexion.

Il m'a paru nécessaire de m'attarder assez longuement sur la définition de la fonction et la nature des activités de l'assistant afin de bien comprendre de quoi il retournait, et c'est ce qui fait l'objet de la première partie de ce mémoire. Cela permet de mieux comprendre quels aspects en particulier de ce poste peuvent constituer une formation à la mise en scène, comme je le montrerai en deuxième partie. Enfin, dans la dernière partie je me suis intéressée aux limites de l'assistantat pour la formation du metteur en scène, et aux dangers que constitue l'institution d'un tel parcours.

I. L'assistantat à la mise en scène : métier ou fonction ?

Le métier d'assistant n'existe pas. Il s'agit de fonctions données à une personne. Parce que chaque relation assistant/metteur en scène est singulière.¹

Par cette affirmation, Guillaume Dujardin souligne un point essentiel de l'assistantat : il n'existe pas de description type de ce poste.

Est-ce une raison pour ne pas le considérer comme un métier ? On peut en effet en dire autant du poste de metteur en scène, qui est occupé de façon très diverse selon les personnes. L'avènement de la mise en scène au début du XX^{ème} siècle s'est d'ailleurs heurté à cette difficulté. Pourtant, le métier de metteur en scène est désormais reconnu comme tel.

J'aimerais m'intéresser aux fonctions d'ordinaire attribuées à l'assistant à la mise en scène afin de mieux définir ce métier.

A. Proximités et confusions

Avant tout, je voudrais distinguer l'assistant de trois membres des équipes de création avec lesquels il peut être confondu, parce que leurs activités sont proches et parce que certains abus de langage les assimilent l'un à l'autre. Il s'agit du stagiaire, du dramaturge, et du collaborateur artistique. Cette confusion est d'autant plus facilitée que ces quatre fonctions sont difficiles à définir avec précision dans l'absolu : elles sont très dépendantes des conditions particulières de chaque création et des personnalités de chacun des membres des équipes.

1. Le stagiaire

Bien souvent, l'implication dans des équipes de création lors du travail en répétition commence par un ou plusieurs stages dits « d'observation ». Le stagiaire suit le travail de création au jour le jour, mais sans nécessairement avoir des missions définies. On parle parfois de stagiaire à la mise en scène, d'assistant stagiaire, ou même d'assistant à la mise en scène.

Le stagiaire est alors dans une position plutôt passive, et son activité principale consiste essentiellement à regarder. Comme je l'ai évoqué en introduction, le regard est

¹ Entretien avec Guillaume Dujardin, réalisé par téléphone le 21/01/15.

une composante importante de la fonction qui nous intéresse, qui consiste avant tout à « assister à » quelque chose, à en être le témoin.

Cependant, même dans le cadre de stages, l'assistant peut déjà être amené à effectuer une ou plusieurs missions, voire à échanger avec le metteur en scène et l'ensemble de l'équipe et participer activement au travail de création. Cela est d'ailleurs parfois souhaité par les metteurs en scène qui les accueillent au sein de leurs équipes :

Souvent les metteurs en scène intègrent les stagiaires dans la production avec des tâches subalternes afin d'éviter le désengagement et de s'assurer de leur assiduité car, insistent-ils, la répétition n'est pas spectacle, elle ne livre ses vérités que durant le processus dans son intégralité : sans accepter ce principe, point d'ouverture pour aucun candidat.¹

La présence du stagiaire s'inscrit en effet dans une logique d'échange avec l'équipe de création. L'espace, parfois intime, de la répétition, est ouvert en échange d'une aide plus ou moins conséquente, selon les capacités du stagiaire, sa connaissance du fonctionnement d'une répétition, et sa volonté d'implication.

Qu'est-ce qui différencie alors un stagiaire actif d'un assistant à la mise en scène « titularisé » en tant que tel?

Il s'agit bien sûr d'une différence professionnelle, l'un étant lié à la structure qui supporte la création par une convention de stage, l'autre par un contrat de travail.

Cette différence, loin d'être anodine, est très claire pour Baptiste Guiton qui explique :

Je prends des assistants dans ma compagnie, souvent des anciens élèves, souvent stagiaires, mais le principe est simple : je ne dis pas que je cherche un assistant, je propose un stage d'observation. Je dis « vous avez fait une formation initiale, vous n'êtes pas encore en école nationale, vous voulez voir un spectacle de l'intérieur, venez observer. Et puis je vous demanderai de nous filer un coup de main ici et là, en l'occurrence faire attention à l'équipe, faire attention au planning, structurer une pensée, structurer une journée de travail, et puis moi je discute avec vous, je vous dis pourquoi je fais ci, ça, je vous forme en même temps que je travaille. Je prends le temps de le faire, sous couvert d'une petite rémunération parce que vous me donnez quand même du temps ». C'est du donnant-donnant. Ça c'est du stage, et c'est bien. Mais il ne faut pas confondre stagiaire à l'assistantat et assistant.²

¹ Georges Banu, « La répétition ou autoportrait du metteur en scène avec groupe », in Georges Banu (dir.), *Les Répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005, p. 142.

² Entretien avec Baptiste Guiton, réalisé au TNP le 30/01/15.

En effet, le contrat de travail donne à l'assistant un statut plus clair qu'une convention de stage, pas tellement en termes administratifs mais bien au sein de l'équipe de création. Titulaire d'un contrat de travail, l'assistant à la mise en scène se voit attribuer un salaire, signe de la valeur de son travail, qui est donc reconnu comme tel.

Ce n'est pas pour autant que le travail de l'assistant stagiaire n'est pas reconnu, au contraire il est même souvent valorisé par les membres de l'équipe, mais il l'est en tant que bénévole, qui donne de son temps afin d'apprendre quelque chose. L'assistant sous contrat de travail effectue un travail rémunéré, et cela implique des obligations et un engagement de type professionnels, alors que la présence d'un stagiaire s'inscrit plutôt dans une logique de formation ou de découverte. Baptiste Guiton insiste sur cette notion en déclarant que « quand tu es assistant c'est ton métier, tu es payé pour ça »¹, signifiant bien que les obligations du stagiaire sont moindres que celles de l'assistant.

Le recours à des stagiaires plutôt qu'à des assistants est également révélateur d'un intérêt moins poussé pour les tâches qui leur sont dévolues. C'est ce que veut dire Raphaël Patout lorsqu'il déclare :

J'aimerais bien toujours trouver un étudiant qui accepte de faire ça [de l'assistantat] quasi gratos, et à la fois je préfère... Tu vois la différence, c'est clair je trouve. Ça ne veut pas dire qu'il n'y a pas des gens bien qui font des stages, mais quelqu'un qui est rémunéré, ça fait un poste en tant que tel, ça devient pas un poste de stagiaire. Ça met tout le monde en porte-à-faux de toute façon les stages.²

C'est-à-dire qu'en dépit de conditions économiques difficiles, il préfère malgré tout engager un assistant pour ces tâches que les confier à un stagiaire, dont le statut est ambigu, ce qui est significatif de la valeur apportée à ce poste.

Le statut du stagiaire est ambigu car sa présence arrive plutôt en réponse à une demande de celui-ci qu'à une démarche de recherche d'un collaborateur. Puisque le stagiaire est là bénévolement ou presque, et de son plein gré, il est difficile d'exiger autre chose de lui qu'une présence assidue et discrète sans passer du côté de l'exploitation. C'est ce qu'explique Alain Neddham à propos de sa première participation à une création de Claude Régy :

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

² Entretien avec Raphaël Patout, réalisé par Skype le 13/12/14.

Quand j'ai commencé pour la première fois à travailler avec lui, j'étais assistant stagiaire, je n'étais pas payé. J'avais le droit d'être là, de travailler mais il ne pouvait rien me demander puisque je n'étais pas engagé par lui.¹

De l'autre côté, le stagiaire est dans une position délicate pour demander plus d'investissement du côté de sa formation à l'équipe qui l'accueille, puisque la possibilité d'être présent lui paraît déjà beaucoup.

Malgré cela, le statut de stagiaire est reconnu comme une nécessité dans les débuts pour justement découvrir le fonctionnement des répétitions et d'une équipe professionnelle, que tous les débutants ignorent, y compris ceux qui suivent par ailleurs un cursus théâtral approfondi et à visée professionnelle. C'est ce qu'explique Raphaël Patout à propos de son premier assistantat, réalisé alors qu'il était encore étudiant.

Les stages, et même les expériences d'assistantat tiennent une place importante dans de nombreux cursus, y compris ceux d'étudiants qui ne se destinent pas à la mise en scène – ni même à aucun des métiers directement liés à la création théâtrale – mais plutôt à la recherche ou encore aux métiers de la production ou de l'administration.

2. Le dramaturge

La confusion possible entre assistantat et dramaturgie tient à plusieurs choses. La première est la difficulté à définir son activité et donc à désigner le dramaturge, que les auteurs de *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* – dont le titre même est éloquent – expliquent ici :

« On m'appelle le dramaturge, écrivent Christian Biet et Christophe Triau qui prennent alors la parole en son nom, mais je ne sais pas vraiment ce que je suis, ni si les autres dramaturges font le même métier que moi ». Relevée par nombre d'entre eux, cette indétermination semble en vérité être l'unique détermination identitaire du dramaturge. Ainsi Mariette Navarro, formée à cette fonction au sein de l'Ecole du Théâtre National de Strasbourg, confie-t-elle sur son blog ses doutes quant à son identité artistique qui fluctue d'un projet à l'autre où elle intervient « tantôt comme DRAMATURGE, tantôt comme ASSISTANTE A LA MISE EN SCENE, mais plutôt un peu des deux, et donc aucun des deux complètement. »²

Il y a donc bien une confusion, puisque cette dramaturge a pu occuper l'un et l'autre poste indifféremment. Cependant, le fait qu'elle relève le caractère flou de son

¹ Alain Neddham, in Serge Saada, « Accompagner Claude Régy », rencontre avec Marc François, Dominique Frot, Daniel Jeanneteau et Alain Neddham, in *Alternatives théâtrales* n°43, avril 1993, p. 11.

² Marion Boudier, Alice Carré, Sylvain Diaz, Barbara Metais-Chastanier, « Identité du dramaturge » in *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 68.

« identité artistique » montre aussi que l'activité du dramaturge n'est pas la même que celle de l'assistant, puisqu'elle estime avoir été « un peu [les] deux, et donc aucun des deux complètement », ce qu'elle ne regretterait pas si la nature des occupations de l'un et de l'autre n'étaient pas différentes.

Il existe en revanche certaines proximités entre les deux fonctions, dont la plus évidente est la difficulté à cerner le champ de leur activité. Cette difficulté s'explique par l'effacement du dramaturge comme de l'assistant, qui sont tous deux au service du metteur en scène et du projet de création :

Cette indétermination tient sans doute à une indistinction : le dramaturge, c'est, selon une formule récurrente, l'« homme de l'ombre », celui que l'on ne voit pas – que l'on ne saurait voir ? – à l'inverse de la figure irradiante du metteur en scène.¹

Cette affirmation est également valable pour l'assistant à la mise en scène. Alain Neddard explique par exemple qu'en tant qu'assistant, « il faut consacrer de l'énergie à des choses que les gens ne verront pas, mais qui seront la force du spectacle »². Il fait allusion ici à la recherche d'accessoires, mais il peut s'agir aussi de la dramaturgie : on dit parfois qu'un bon travail dramaturgique est celui dont on ne voit pas la trace dans le spectacle. L'assistant et le dramaturge doivent œuvrer à leur propre effacement, c'est pourquoi ils sont ces « hommes de l'ombre ».

Tout comme l'assistant, le dramaturge a une place ambiguë au sein des équipes. Il lui est demandé de faire preuve de plus de recul que le reste des membres afin de pouvoir faire des retours, mais il reste partie prenante du processus de création. Il est « celui qui est dehors tout en étant dedans », selon l'expression de Bernard Chartreux³. C'est une position qui demande d'alterner entre adhésion au processus afin de le comprendre et prise de recul afin de pouvoir se positionner par rapport à lui. Mais le dramaturge, à la différence de l'assistant, a le droit d'exprimer ses critiques et réticences plus ouvertement.

Enfin, de nombreux assistants s'occupent de dramaturgie, comme je le détaillerai plus bas, ce qui explique encore cette confusion entre les deux fonctions.

Pour autant, les deux métiers ne sont pas semblables. Même pour quelqu'un qui occupe les deux postes en même temps, comme ça a été le cas de Julie Valero auprès de

¹ *Ibid.*, p. 69

² Serge Saada, « Accompagner Claude Régy », *op. cit.*, p.12.

³ « Celui qui est dehors tout en étant dedans », entretien avec Bernard Chartreux et Jean-Pierre Vincent, in *Théâtre/Public*, n° 67, Montreuil, Editions Théâtrales, janvier-février 1986, p. 46.

Jean-François Peyret, la différence entre les deux activités existe. On le voit dans la façon dont elle explique comment ces deux fonctions cohabitaient :

En fait ce qui intéressant dans ce cumul de l'assistanat et de la dramaturgie, c'est qu'avant les représentations c'est vraiment la part de dramaturgie qui domine, puisque je suis dans le travail avec Peyret, cet espace de conversation et tout ça, et puis plus on avance, plus la part de l'assistanat prend le pas, c'est-à-dire qu'il faut envoyer des mails aux acteurs, il faut commencer à rencontrer l'équipe technique du lieu où on va bosser, il faut commencer à établir des plannings, etc etc. Au début des répétitions je suis encore très dramaturge. [...] Et puis petit à petit, plus la date de la première avance, plus la dramaturgie s'éteint un peu, se tait – mais aussi parce qu'il y a un temps pour la dramaturgie – [...] et c'est vraiment l'assistanat qui prend toute la place.¹

On le voit, l'assistanat est ici lié à des activités pratiques, matérielles (envoyer des mails, établir des plannings), dont le dramaturge ne s'occupe pas. C'est bien ce lien aux conditions matérielles du processus de création qui différencie l'assistant du dramaturge, dont le travail est essentiellement intellectuel.

3. Le collaborateur artistique

Le collaborateur artistique occupe une fonction encore plus mystérieuse que celle du dramaturge, ce qui explique qu'il soit parfois assimilé à l'assistant à la mise en scène. Dans ce cas pourtant il semble que ce n'est pas tant la nature des activités qui diffère que la forme prise par l'implication au sein de l'équipe de création.

Raphaël Patout explique comment il différencie ces deux postes :

Sur une collaboration artistique, tu as une forme d'autonomie, tu peux te permettre de mettre en place des choses, et tu es vraiment partie prenante de la création. C'est une question d'autorité : en assistanat, c'est le metteur en scène qui tranche. Sur une collaboration, tu as de la place pour faire des propositions. C'est possible dans les assistanats, mais il ne faut jamais oublier que tu es là en tant qu'assistant pour accompagner le geste du metteur en scène. Avec Benoit Lambert, j'ai essayé de comprendre la vision du metteur en scène et après me mettre au service de sa vision, et c'est pour ça qu'à chaque fois que j'avais une remarque ou une proposition je passais par lui. Il validait ou non et après je pouvais les rebasculer auprès des autres. Tu n'interviens pas sur le propos. Dans une collaboration artistique tu peux intervenir en disant que peut-être on se trompe sur le propos, ou dans la façon de traiter telle ou telle scène, alors que dans l'assistanat pas du tout.²

Le collaborateur artistique est présent presque à égalité avec le metteur en scène. Alors que l'assistant à la mise en scène se met au service de ce dernier, le collaborateur artistique intervient comme une figure plus complète, et contribue de façon plus directe

¹ Entretien avec Julie Valero, réalisé au café littéraire, à Saint Martin d'Hères, le 27/01/15.

² Raphaël Patout, entretien cité.

et plus importante à la création. Bien que les formes et modalités d'une collaboration artistique soient multiples (comme les relations entre un metteur en scène et son dramaturge, ou son assistant à la mise en scène), il y a quand même l'idée que le collaborateur artistique a plus de liberté que l'assistant. Il intervient sur le spectacle de façon plus visible, et sa responsabilité dans la création est plus importante. Là où l'assistant à la mise en scène est essentiellement un soutien, le collaborateur artistique peut être présent en opposition.

Étonnamment, le collaborateur artistique intermittent dépend de l'annexe 8 de l'assurance chômage, celle des techniciens, tandis que l'assistant à la mise en scène dépend de l'annexe 10, celle des artistes, alors qu'il semble, d'après ce que je viens d'écrire, que ça devrait être l'inverse.

Pour Baptiste Guiton, « assistant à la mise en scène et collaborateur artistique, ce sont des métiers qui sont beaucoup plus proches de la technique que de l'artistique¹ ». Cette affirmation montre bien la proximité entre ces deux postes, même s'il déplore également un abus de langage concernant l'intitulé de collaborateur artistique, dont la plupart de ceux qu'il rencontre n'ont aucune compétence du point de vue technique.

B. Le travail de l'assistant à la mise en scène

On peut distinguer différents types de missions dans les tâches de l'assistant. Elles sont attribuées de façon variable, le plus souvent en amont de la création. Lorsqu'il y a plusieurs assistants, les différents pôles que je vais définir ici sont répartis et chaque assistant est alors plus « spécialisé » sur l'une ou l'autre de ces attributions.

1. « Donner les conditions de travail² »

L'assistant effectue un certain nombre de tâches pragmatiques dans le but de faciliter le travail des autres membres de l'équipe et de permettre à la répétition de se dérouler de la meilleure manière possible. C'est ce que Julie Valero appelle « donner les conditions de travail à une équipe³ ».

Ces conditions de travail impliquent des activités très variées, comme l'établissement du planning, la coordination entre le plateau et les autres équipes (régie,

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

² Julie Valero, entretien cité.

³ *Id.*

administratifs), ou tout simplement faire des courses pour la bonne marche des répétitions.

Cette partie du travail de l'assistant commence généralement en amont de la création. Celui-ci peut être amené à participer aux réunions de préparation avec la production, avec le scénographe, le costumier, l'équipe technique, ce qui va lui permettre de rassembler un maximum d'informations contraignant l'établissement du planning.

Au cours des répétitions, l'assistant va faire le lien entre les différentes équipes. En circulant auprès des uns et des autres, il continue de centraliser les informations pour les relayer au meilleur moment auprès des personnes concernées. Cette position centrale lui permet également d'anticiper les problèmes et les demandes susceptibles de surgir, et donc de prendre les dispositions nécessaires si besoin est (modification du planning, demande de mise à disposition d'un costume plus tôt que les autres, ajout d'un service de répétition pour l'équipe technique,...).

Loin d'être anodines, ces tâches sont essentielles. On peut le mesurer à la lecture de la « Lettre au directeur » de Jean Vilar, dans laquelle il insiste sur l'importance des conditions de travail et leur impact sur l'équipe de création lorsqu'elles ne sont pas assurées de façon convenable. Il y décrit la charge de coordination qui est celle de l'administrateur à l'époque, dans lequel on trouve certains traits de l'assistant d'aujourd'hui :

Souvenez vous que le rôle du directeur – et de l'administrateur – est au moins de mettre dans de bonnes conditions de travail des artisans scrupuleux [...]. L'administrateur contrôle la conduite de la régie, la bonne tenue des loges, la bonne volonté des fournisseurs. [...] Il n'empiète pas, cela dit, sur le domaine de la régie, du chef-machiniste ou de la couturière, mais *il contrôle*.¹

Bien sûr, l'administrateur dont parle Jean Vilar est attaché à un théâtre, dans lequel sont présents de façon quasi permanente tous les corps de métier, ce qui est désormais exceptionnel. Il y avait donc à l'époque une réelle nécessité à tenir en ordre le théâtre, dans son fonctionnement permanent. Ce n'est plus la tâche des assistants aujourd'hui, mais tout comme l'administrateur de Vilar, ils doivent avoir l'œil sur tous les domaines de la création, et s'assurer des « bonnes conditions de travail ». Lorsque les moyens de production le permettent, cette fonction est remplie par le régisseur général (ou le directeur technique dans le cadre d'un lieu).

¹ Jean Vilar, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955, p. 118.

Raphaël Patout indique aussi que pour lui, c'est cette part du travail de l'assistant qui peut changer la qualité d'une répétition, car si elle est bien assurée, elle permet aux comédiens d'être plus détendus et de se concentrer sur ce qu'ils ont à faire.

Il s'agit même de l'activité principale de l'assistant selon Thomas Jolly qui déclare :

Pour moi l'assistant il est en fait le lien entre la technique, l'administratif et l'artistique, en dehors de la salle de répétitions. C'est-à-dire que pendant que moi je suis en train de travailler au spectacle en train de se monter, l'assistant fait tout techniquement, administrativement et artistiquement pour que au moment où moi j'arrive et que les acteurs sont là et que le temps est compté, tout puisse être possible et tout puisse se dérouler. C'est comme une espèce de préparation à la mise en scène, de faire en sorte que la mise en scène soit préparée pour être lancée.¹

Ce qui est intéressant ici, c'est que l'on voit que ce volet des activités de l'assistant se situe autour de la répétition. Plusieurs des personnes rencontrées ont d'ailleurs souligné le fait que l'assistant est le premier arrivé au théâtre et le dernier parti. Cela fait de lui une sorte d'hôte pour l'équipe.

Ces tâches sont essentielles aussi car elles légitiment la présence de l'assistant au sein de l'équipe, comme l'évoque Baptiste Guiton :

Si tu es un bon assistant, tu es content de faire le café le matin, parce que ça veut dire accueillir l'équipe, et c'est un cadeau. Alors faire trois courses et lancer un café pour que quand les comédiens arrivent ils aient du café et des figolu à manger, ça ne te fais rien. Parce que ça veut aussi dire que tu vas discuter avec eux, ils vont te demander s'ils peuvent revoir une scène avec toi, ou toi tu vas leur proposer.²

C'est-à-dire qu'à travers l'exécution de ces tâches, l'assistant se trouve au contact des différents membres de l'équipe de création. Le rapport qu'il établit avec eux est différent de celui qu'ils entretiennent avec le metteur en scène, et cela peut lui permettre d'aborder de façon différente les problèmes rencontrés au cours du travail.

L'assistant contribue à créer les conditions agréables pour le travail également par une présence apaisante, une attention aux membres de l'équipe et une certaine absorption de l'anxiété et du stress inhérents à toute création, comme le déclare Sophie Moscoso, qui a assisté Ariane Mnouchkine : « Mon rôle auprès d'eux [les comédiens]

¹ Thomas Jolly, Entretien-rencontre avec Thomas Jolly et Alexandre Dain par Sophie Proust : *Poétique de la contrainte : Henry VI, de Shakespeare, dix-huit heures de spectacle...*, conférence du 18/04/14 lors du colloque *Les processus de création au théâtre*, sur Live 3, webtv de l'université Lille 3, consulté le 05/02/15, vers 49min.

² Baptiste Guiton, entretien cité.

est plutôt d'être une présence que je qualifierais de thérapeutique¹ ». Cette partie du travail de l'assistant n'est donc pas seulement logistique, elle comporte aussi une part psychologique (tant auprès des comédiens que du metteur en scène) qui peut être assez importante, selon les créations, et requiert une certaine sensibilité et un sens des relations humaines.

2. Recul, vigilance dramaturgique et mémoire de la création

Cette partie du travail de l'assistant est celle qui explique le plus la confusion possible de sa fonction avec celle du dramaturge.

a. En amont

En amont de la création, l'assistant est amené à effectuer un travail préparatoire qui est à la fois d'ordre pratique et dramaturgique. S'il y a un texte, il s'agira de le lire, plusieurs fois, en prêtant attention à différents aspects à chaque fois, exactement comme Valérie Othnin-Girard l'explique pour l'assistant réalisateur :

L'assistant sera amené à le lire [le scénario] plusieurs fois en faisant porter successivement son attention sur différents points (accessoires, véhicules, figuration, effets spéciaux, etc.)[...] [La première lecture] a pour but de dégager la charpente du film ainsi que les différents éléments dont il est constitué. Elle permet à l'assistant, d'une part, de mémoriser l'histoire, l'action, les lieux et les personnages et, d'autre part, de structurer la préparation en rendant possibles les diverses classifications ultérieures (dépouillement, listes diverses, plan de travail, etc.).²

L'assistant est également amené à avoir des lectures autour de la pièce, que ce soit pour élargir le champ de la réflexion et de l'imaginaire ou pour acquérir des connaissances d'ordre historique sur le contexte d'écriture de la pièce et le contexte de la fiction par exemple.

Dans le cas où la création ne comporte initialement pas de texte, ce travail de recherche documentaire est encore plus conséquent.

Ce travail préparatoire est parfois demandé par le metteur en scène. Raphaël Patout m'avait par exemple demandé d'établir un tableau synthétique de *Dom Juan* avant le début des répétitions, résumant scène à scène l'action, les besoins

¹ Sophie Proust, « Les écrits de l'assistant à la mise en scène », in Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux, Dominique Budor, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010, p. 79.

² Valérie Othnin-Girard, *L'Assistant réalisateur*, Paris, FEMIS, 1988, p. 24.

d'accessoires, de son, de lumière, et les problèmes de représentation que nous serions susceptibles de rencontrer. Il m'avait également invitée à lire un ouvrage¹ qui était fondateur de sa lecture de la pièce afin que nous puissions échanger sur une base commune lors des répétitions. On voit ici que le travail préparatoire concerne la pièce mais doit aussi s'axer autour du projet du metteur en scène pour cette pièce : il s'agit de comprendre son univers.

Même si le metteur en scène n'en fait pas la demande, un tel travail est quasiment indispensable pour l'assistant, ne serait-ce que pour se préparer lui-même. En effet, l'assistant se doit d'anticiper les choses. Cela n'est possible que s'il a déjà, dès le début, une longueur d'avance, non pas sur le metteur en scène mais au moins sur le reste de l'équipe.

b. Pendant la création

Cette longueur d'avance que l'assistant acquiert pendant la phase préparatoire va lui permettre de se détacher légèrement du reste de l'équipe lors des répétitions. Il n'est plus dans une phase de totale découverte du projet. Cela lui permet d'une part de se préoccuper des questions plus communes relevant de la première catégorie de ses tâches, et d'autre part de pouvoir exercer une forme de « veille dramaturgique² ». Il s'agit de mettre à profit le recul qui est propre à sa fonction et la connaissance qu'il a du projet pour informer le metteur en scène des éventuels incohérences ou décalages avec le projet initial. Non pas pour les annuler, mais afin de s'assurer que c'est en pleine conscience que le metteur en scène dévie de son cap, et pas dans l'aveuglement propre au feu de l'action. L'assistant ne prend a priori pas position, d'où l'idée de « veille » : il ne fait qu'informer, par rapport à un référentiel qui est le projet défini avant le début des répétitions, ou un état antérieur du travail.

Cela est possible car l'assistant est également garant d'une certaine mémoire du travail théâtral. Sophie Proust explique très bien dans son article pour *Genèses théâtrales*³ comment en tant qu'assistante elle prend en note toutes les versions successives de la même scène afin de pouvoir s'y référer à tout moment du travail avant l'établissement d'une version « définitive » qui sera celle du spectacle. Julie Valero

¹ Dany-Robert Dufour, *La Cité perverse*.

² Expression employée par Mélanie Bourgeois, comédienne, pendant une conversation lors des répétitions de *Choco Bé* (février 2015).

³ Sophie Proust, « Les Ecrits de l'assistant à la mise en scène », in *Genèses Théâtrales, op. cit.*

déclare aussi prendre en note toutes les improvisations effectuées dans la phase de recherche du spectacle. Ces traces que garde l'assistant ne lui confèrent pas pour autant d'autorité particulière pour les décisions à prendre. Encore une fois, il est une source d'information, mais le metteur en scène reste maître, comme l'explique Sophie Proust :

Ses notes témoignent de la relativité de la « vérité » artistique. En effet, quand l'assistant garantit que tel acteur était là à tel moment ou que telle décision avait été prise ultérieurement, la parole du metteur en scène, en l'accréditant ou pas, s'autorise à contredire la décision précédente. Le metteur en scène modifie la vérité extérieure.¹

En effet, ce n'est pas parce qu'une scène a été jouée une fois dans tels emplacements, consignés par l'assistant dans ses notes, qu'elle doit se reproduire de la même façon. Certains metteurs en scène estiment aussi que ce qui est oublié ne valait pas la peine d'être gardé, ou en tout cas que l'oubli fait partie du travail théâtral. Cette position peut rendre la prise de notes de l'assistant superflue, ou au contraire permet d'avoir une visibilité de ce qui est oublié et de ce qui perdure. Cette visibilité, sans être forcément utile à la création, peut l'être à l'étude de la genèse du spectacle. Cela explique que les notes de l'assistant à la mise en scène soient présentées comme des documents d'un grand intérêt pour les chercheurs par Sophie Proust dans son article pour *Genèses théâtrales*.

c. Après la première représentation

Une fois le spectacle créé, il arrive que l'assistant soit chargé du suivi de la tournée. En plus de la part logistique que cela induit, il assiste à toutes les représentations du spectacle. Cela signifie qu'il va avoir une vision de l'évolution du spectacle dans le temps. Cette vision sera soit directement mise à profit dans des notes qu'il fera lui-même à l'équipe, soit dans des retours qu'il fera au metteur en scène qui choisira, ou non, de les retransmettre. Ces notes pourront parfois donner lieu à des raccords, qui pourront être menés par l'assistant ou le metteur en scène selon les cas.

Sophie Proust évoque une autre activité de l'assistant après la création du spectacle :

À partir de la première, ou pour la première, peut être réalisé un nouvel écrit de l'assistant à la mise en scène, consistant habituellement en la mise au propre de

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur, op. cit.*, p. 320.

la version du spectacle le jour de la première : la conduite de mise en scène ou le cahier de régie.¹

L'établissement de cette conduite n'est pas systématique. Différentes conduites ont forcément été établies au préalable, de façon individuelle par les membres de l'équipe (c'est indispensable pour les régisseurs lumière et son par exemple), et l'assistant peut se contenter de les centraliser, tout comme il peut en créer une globale de bout en bout. Dans les deux cas, l'objectif est de faciliter la reprise éventuelle du spectacle par la suite, qui peut s'effectuer avec une équipe différente (et parfois sans l'assistant), d'où la nécessité d'établir un document clair et lisible par tous.

Il arrive aussi que l'assistant joue dans le spectacle. Il peut avoir un rôle de moindre importance, comme c'est le cas par exemple de Florent Barret-Boisbertrand, assistant à la mise en scène de *Mangeront-ils* mis en scène par Muriel Vernet² ou encore de Raphaël Patout dans le *Tartuffe* mis en scène par Benoit Lambert. Dans ce cas, la question de son recul n'est pas trop affectée, car la plupart du temps sa présence au plateau n'est pas requise, que ce soit en répétition ou en représentation. Cela lui permet de conserver sa position plutôt extérieure et de faire les retours à l'issue de chaque représentation.

En revanche, il peut avoir un rôle beaucoup plus important. C'est le cas d'Alexandre Dain pour *Henry VI* mis en scène par Thomas Jolly³. Cette situation est plus problématique, d'autant que le metteur en scène joue lui aussi dans ce spectacle : qui est alors le regard ? Thomas Jolly explique que cela fonctionne comme un relais : Alexandre Dain joue au début de la pièce, et le moment où Thomas Jolly doit sortir de la salle pour se préparer à entrer en scène correspond au moment où Alexandre Dain revient du plateau et donc peut regarder.⁴ Il n'y a donc pas un regard unique qui a une vision d'ensemble depuis l'extérieur de la pièce, mais deux regards qui se complètent. Cependant, Alexandre Dain explique comment cette situation rend difficile pour lui d'exercer un regard critique sur le travail :

En fait ce qui épuisant, c'est de passer de la scène à la salle, que ce soit en répétitions ou même en spectacle, il faut switcher le cerveau, c'est un autre endroit tellement différent, que ça demande un déplacement, un effort qui moi

¹ Sophie Proust, « Les Ecrits de l'assistant à la mise en scène », in *Genèses Théâtrales*, op. cit., p. 82.

² *Mangeront-ils*, de Victor Hugo, mis en scène par Muriel Vernet, création en janvier 2015 au Théâtre de Vienne, joué à l'Hexagone de Meylan en janvier 2015.

³ *Henry VI*, de William Shakespeare, mis en scène par Thomas Jolly, création en juillet 2014 au Festival d'Avignon.

⁴ Thomas Jolly, Entretien-rencontre avec Thomas Jolly et Alexandre Dain par Sophie Proust, à 1h14min.

me coûte vachement en fait. [...] Du coup, je ne vois plus le geste, il manque une donnée pour moi pour pouvoir faire les retours tels que je voudrais les faire à Thomas si j'ai pas la continuité, il manque un bout.¹

Dans ce cas précis, ces interrogations en rejoignent d'autres, propres au travail du metteur en scène, qui estime que le regard extérieur et les notes ne sont pas si importantes que cela, en particulier parce que les sensations des comédiens, de l'intérieur du plateau, sont des indicateurs suffisants à l'évaluation de ce qui est joué.

3. Rapport au metteur en scène

L'interlocuteur privilégié de l'assistant à la mise en scène est le metteur en scène. C'est autour de cette relation que se construit la fonction de l'assistant à la mise en scène, comme nous allons le voir.

a. Compagnonnage

Les quatre auteurs du lexique intitulé *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* déclarent, à propos de la relation entre un metteur en scène et son dramaturge :

Il reste que la relation entre un dramaturge et un maître d'œuvre n'est pas seulement artistique mais aussi humaine, supposant une certaine « affinité », pour reprendre le terme de Laurent Mulheisen qui, mettant en évidence une spécificité française, rappelle qu'« on est le conseiller ou le dramaturge de quelqu'un. Ce n'est pas une position rattachée à une institution ». D'où la récurrence du terme de « compagnonnage » [...] pour désigner ces relations.²

On peut de la même façon parler de compagnonnage entre un metteur en scène et un assistant à la mise en scène. Les questions d'affinité personnelles sont toujours évoquées dans les entretiens que j'ai eus avec les assistants, avec plus ou moins de pudeur, mais c'est un aspect qui semble essentiel.

Avoir un assistant demande au metteur en scène de communiquer plus que lorsqu'il est seul (Guillaume Dujardin déclare d'ailleurs ne plus prendre d'assistant car il souhaite se taire en sortant de répétitions). Cette communication pouvant toucher à des domaines proches de l'intime, il semble logique qu'une proximité entre le metteur en scène et son assistant soit requise. Elle peut préexister à la collaboration ou se construire à travers elle, mais c'est un élément qui fait que le tandem va fonctionner plus ou moins bien.

¹ Alexandre Dain, *ibid.*, à 1h17min.

² *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, *op. cit.*, p. 32.

Il y a aussi dans l'idée de compagnonnage la notion de durée. Un compagnonnage est une relation qui s'inscrit dans le temps, et on voit que lorsqu'une création avec un assistant s'est bien passée, la collaboration est renouvelée, ce qui nourrit d'autant plus la qualité de cette relation.

Thomas Jolly parle en effet de « binôme » avec Alexandre Dain et de « duo qui a trouvé comment fonctionner ensemble¹ ». Ce qui est intéressant c'est que le fonctionnement ensemble n'existait pas d'emblée, il s'est « trouvé » au fil du temps.

Enfin, on peut parler de compagnonnage aussi car les associations renouvelées entre un metteur en scène et un assistant évoluent. Raphaël Patout, par exemple, explique que son assistantat auprès de Guillaume Dujardin est devenu par la suite plutôt de l'ordre de la collaboration artistique, de même qu'Anne-Laure Sanchez, qui a été son assistante, est maintenant, pour lui, sa collaboratrice artistique.

b. Complémentarité et prolongement

Baptiste Guiton explique, à propos des activités de l'assistant à la mise en scène :

Etant moi-même jeune metteur en scène et en ayant suivi quelques uns, c'est très difficile de trouver un bon assistant à la mise en scène. C'est très compliqué pour des raisons très simples, c'est que la définition du poste se définit par rapport aux – je ne vais pas dire carences, mais aux demandes du metteur en scène et à ce qu'il faut faire. Certains vont nous demander d'avoir un savoir dramaturgique et d'assister réellement sur la construction dramaturgique du spectacle, d'autres auront besoin d'être structurés, d'autres auront besoin d'un assistantat plus technique, et d'un lien avec la technique, d'autres auront besoin qu'on fasse aussi de la production. D'autres ont simplement besoin d'avoir une oreille à qui parler, et une écoute... c'est très large.²

Le metteur en scène se corrige et remplace « carences » par « demandes », mais cette politesse cache qu'un certain nombre des attentes du metteur en scène vis-à-vis de l'assistant ne sont pas formulées. Il est évident que les demandes varient d'un metteur en scène à l'autre, car chacun a ses compétences, ses conditions et ses méthodes de travail propres.

L'assistant doit, dans la plupart des cas, et en dépit de toutes les informations qu'il aura pu recevoir de la part du metteur en scène en amont, sentir quelle est la place qu'il peut prendre. Et cette place se trouve dans les endroits que le metteur en scène n'habite pas. C'est pourquoi le recul, le regard et la sensibilité sont aussi importants

¹ Thomas Jolly, Entretien-rencontre avec Thomas Jolly et Alexandre Dain par Sophie Proust, à 48 min.

² Baptiste Guiton, entretien cité.

chez l'assistant à la mise en scène, car il doit être à même de repérer ces endroits laissés vacants, et il doit ensuite s'en emparer sans s'y imposer, ce qui pourrait être mal perçu par le metteur en scène comme par l'équipe de création.

Sophie Proust note aussi cette complémentarité de l'assistant par rapport au metteur en scène dans le domaine de la direction d'acteur :

Un metteur en scène sédentaire n'implique cependant pas une direction d'acteurs immobile ; il peut convier son assistant à faire le déplacement de la scène à la salle pour montrer ou signifier quelque chose à un comédien. Le metteur en scène délègue alors ses indications corporelles pour diriger ses acteurs. Ainsi, un assistant sédentaire voit souvent un metteur en scène en mouvement, comme un assistant mobile fait souvent équipe avec un metteur en scène sédentaire.¹

Dans cet exemple, la complémentarité se manifeste de façon physique. Il existe aussi une complémentarité qui se met en place de façon plus diffuse, dans la façon d'être par exemple : le metteur en scène occupant sa fonction de façon très rigide sera souvent accompagné d'un assistant plus doux, qui arrondit les angles.

Puisqu'il entretient, comme on l'a vu, une relation privilégiée avec le metteur en scène, l'assistant a une compréhension poussée de son projet, ce qui lui permet de devenir son ambassadeur à l'intérieur et à l'extérieur de la répétition.

Alain Neddham, qui a assisté Claude Régy, déclare, lors d'une rencontre autour du travail du metteur en scène :

Je disais qu'être assistant, c'est aussi arriver à le rejoindre et à l'accompagner dans cette exigence là, arriver à le défendre auprès des acteurs, au besoin auprès d'autres interlocuteurs.²

Cette description est particulièrement lisible dans le positionnement que l'on devine qu'il a lors de ces rencontres autour de Claude Régy retranscrites dans *Alternatives Théâtrales*. En l'occurrence, ici il est à la table des intervenants, mais dans les deux autres temps de ces rencontres, il intervient, depuis le public, pour poser une question, ou décrire un autre aspect du travail du metteur en scène. L'assistant cherche à expliciter et à rendre accessible le projet du metteur en scène, sa méthode de travail, il fait en sorte de prévenir les malentendus et les incompréhensions.

Cette position d'ambassadeur, voire d'avocat, lui permet de poursuivre le travail de la mise en scène à l'endroit où le travail du metteur en scène s'arrête (parce qu'il

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, op. cit., p. 268.

² Alain Neddham, in Serge Saada, « Accompagner Claude Régy », op. cit., p. 12.

n'est pas présent physiquement, ou parce que continuer d'intervenir outrepasserait, selon lui, sa fonction), comme s'il prolongeait le geste de celui qu'il assiste.

c. Assistant du metteur en scène/à la mise en scène ?

On vient de voir comment l'assistant était lié au metteur en scène. Pourtant, il n'est pas systématiquement désigné comme « assistant du metteur en scène » (expression qui évoque plutôt un secrétaire particulier, pour reprendre l'analogie de Jean-Philippe Blime en introduction à son ouvrage *L'assistant réalisateur*¹). Ce n'est en effet pas un hasard si la dénomination « assistant à la mise en scène » est elle aussi utilisée, sans grande distinction.

Cette confusion correspond à une certaine ambiguïté de la position de l'assistant, que Baptiste Guiton évoque ici :

Jusqu'où l'assistant doit-il être loyal envers la mise en scène ou le metteur en scène ? Est-ce qu'il doit être assistant au metteur en scène ou assistant à la mise en scène ? Ça c'est une vraie question du métier. Quand ça commence à gueuler, quand ça commence à péter des câbles, est-ce que vous faites tampon, c'est-à-dire vous essayez de calmer tout le monde, (j'avais un camarade de promo qui disait que quand on faisait de l'assistantat à la mise en scène on était un peu des casques bleus. Je trouvais la métaphore assez juste.) [...] Vous faites tampon, vous vous rangez de quel côté ? Et il y a des fois, on prend la décision de dire à un comédien qu'il a raison, et de dire au metteur en scène qu'il a raison, de faire le choix du mensonge, ... vous êtes casque bleu quoi, faut maintenir la paix, vous êtes là pour faire en sorte que la totalité du truc se passe bien, se déroule correctement.²

Cette nécessité qui semble apparaître de faire un choix entre l'équipe et le metteur en scène est bien sûr liée à la position centrale de l'assistant, qui sert d'interface entre les différents membres de l'équipe. Quand la création se déroule dans un « climat pacifique », cette ambivalence n'est pour ainsi dire pas perçue. En revanche, dans le cas de conflits, l'assistant se pose nécessairement la question. Pas vraiment pour prendre position à titre personnel, mais pour savoir quelle attitude adopter pour la poursuite du travail. Quand un conflit est vraiment installé, il ne s'agit même pas de savoir quelle position est la plus valable, mais de trouver une issue pour que le travail puisse avoir lieu.

¹ Jean-Philippe Blime, *L'assistant réalisateur*, Paris, DIXIT, 2009, p. 9.

² Baptiste Guiton, entretien cité.

d. Être au service de

L'assistant est par définition au service de... Selon les configurations des équipes, leur mode de fonctionnement, voire les circonstances spéciales comme évoqué plus haut, il peut se sentir plus au service de l'équipe, du metteur en scène, ou du projet comme globalité, mais il est, quoiqu'il en soit, au service de quelque chose, ou de quelqu'un.

Alain Neddham déclare :

L'assistant est quelqu'un qui est présent et qui essaye de rendre sa présence la moins obstructive possible. Ce n'est pas le rouage d'une machine et il n'est pas l'adjoint en chef du metteur en scène. Ce serait plutôt quelqu'un qui est un peu partout à la fois, qui essaye d'être le plus discret possible, le lubrifiant de la machine plutôt qu'un rouage supplémentaire.¹

Pour lui, l'assistant tend à se fondre le plus possible au sein de l'équipe, et il doit travailler à rendre sa présence et sa circulation les plus fluides possibles. Cela veut dire qu'il n'est pas un endroit de proposition très marqué.

Cela veut dire aussi qu'il n'a qu'une responsabilité limitée dans le résultat du processus de création, car il ne prend pas de décisions capitales concernant l'orientation de la mise en scène. Les retours qu'il fait ne sont pas basés sur ses goûts personnels, mais par rapport à l'objectif fixé par le metteur en scène en début de création. L'avis personnel de l'assistant compte peu. Raphaël Patout dit d'ailleurs en plaisantant que « quand on est assistant on n'a pas le droit de dire ce qu'on pense du spectacle. C'est interdit² ».

On le comprend également à travers les propos de Baptiste Guiton :

Il y a des choses, je l'avoue complètement, dans ce qui se fait ici, dans les esthétiques qui sont pratiquées, soit par l'institution (le directeur du TNP), soit par d'autres, y'a des choix qui sont faits avec lesquels, c'est pas que je ne suis pas d'accord, mais dans lesquels moi je me reconnais pas. Bon ben c'est pas grave, vous êtes pas là pour, en tant qu'assistant, dire « oh ben moi j'aurais pas fait comme ça, franchement, c'est nul, etc. » Vous êtes au service d'une œuvre, d'une troupe, d'un travail.³

C'est-à-dire que l'assistant doit se positionner toujours en soutien, afin de faciliter le travail, ce qui demande parfois de mettre de côté ses envies personnelles par rapport à un projet.

¹ Alain Neddham in Serge Saada, « Accompagner Claude Régy », *op. cit.*, p. 11.

² Raphaël Patout, entretien cité.

³ Baptiste Guiton, entretien cité.

e. Fonctionnement de la prise de parole

Il est assez rare que l'assistant à la mise en scène prenne la parole ouvertement en répétition pour s'adresser aux comédiens, à part sur des questions assez techniques, liées à l'apprentissage du texte par exemple. Bien souvent, les retours qu'il souhaite faire concernant la construction du spectacle sont transmis au metteur en scène après la répétition, comme l'explique Sophie Proust :

L'assistant, comme son nom l'indique, assiste le metteur en scène ou/et le travail de mise en scène. En ce sens, et selon leurs protocoles de collaboration, l'assistant assiste la direction d'acteurs de manière directe ou indirecte. Il peut compléter une indication du directeur d'acteurs, mais rarement de manière ostensible. Compléter, sans jamais contredire ; cela mettrait deux directions d'acteurs en présence des comédiens, jetant le discrédit sur l'une comme sur l'autre. La contradiction s'exprime davantage en privé, sauf dans le cas où une erreur serait en train d'être commise ou un oubli fait par rapport à des décisions antérieures.¹

À l'issue de l'échange avec l'assistant (qui peut être systématisé à chaque fin de journée de travail comme s'effectuer de façon plus informelle), le metteur en scène décide des remarques qu'il souhaite transmettre aux comédiens. Il peut choisir de le faire lui-même, ou alors charger l'assistant de transmettre ses indications aux interprètes.

Alain Neddham insiste lui aussi sur l'importance du respect de la parole du metteur en scène en répétition :

Le temps des répétitions, c'est le temps d'une parole individuelle, une parole singulière entre le metteur en scène et les comédiens. Chaque fois qu'il parle à un acteur en particulier, il parle aussi aux autres, mais l'assistant n'est pas celui qui met son grain de sel.²

La direction d'acteur est un domaine dans lequel l'assistant n'a pas réellement sa place, du moins pas durant la répétition.

Sophie Proust explique que :

Cette restriction problématique du droit à la parole est due au fait que la parole véhicule de la pensée et que celle du metteur en scène supporte difficilement (ou parcimonieusement) d'être contredite. Ainsi la confiance dans le discours de l'autre est primordiale.³

Il me semble qu'il faut nuancer ce propos en ajoutant que la pensée du metteur en scène « supporte difficilement d'être contredite » *en public*. Cette précision me

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, op. cit., p 167.

² Alain Neddham in Serge Saada, « Accompagner Claude Régy », op. cit., p. 11.

³ Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, op. cit., p. 165.

semble assez importante, car de nombreux metteurs en scène sont ouverts à la discussion concernant leur travail, et c'est alors seulement le fait que cette discussion ait lieu pendant la répétition devant les comédiens qui pose problème. C'est pourquoi, quand l'assistant peut prendre la parole en cours de répétition, cela est marque d'une certaine confiance que le metteur en scène a en lui, ou d'une grande ouverture dans sa méthode et d'une grande transparence vis-à-vis des membres de l'équipe.

f. Assistant « maison »

J'appelle assistant « maison » un assistant qui est lié non pas à un metteur en scène ou une équipe à l'échelle d'une création mais à une institution pour une durée plus longue, comme ça a été le cas de Baptiste Guiton au TNP à Villeurbanne ou de Guillaume Dujardin au CDN de Caen puis de Besançon.

Cette position est légèrement différente de celle de l'assistant d'un metteur en scène en compagnie. D'abord parce qu'elle peut amener l'assistant à assister d'autres metteurs en scène que le directeur de l'institution. C'est le cas quand ladite institution produit ou coproduit un spectacle mis en scène par un autre metteur en scène.

D'autre part, certaines circonstances peuvent amener l'assistant à lui-même mettre en scène au sein de l'institution, comme l'a fait Guillaume Dujardin à Besançon. Michel Dubois ayant été chargé d'une mise en scène à la Comédie Française, c'est son assistant qui a pris en charge la mise en scène de la production de la saison.

Cependant, Guillaume Dujardin parle de son expérience en disant qu'il a assisté Michel Dubois, pas qu'il a été assistant au sein d'un CDN. C'est à la personne du metteur en scène qu'il était lié, pas aux institutions, dans l'optique d'un compagnonnage qui se rapproche de la situation évoquée en premier lieu.

Baptiste Guiton fait une distinction plus nette, insistant régulièrement sur son engagement par l'institution plutôt que par Christian Schiaretti. Ce positionnement est probablement facilité par le fait qu'il a, au sein du TNP, assisté d'autres metteurs en scène (Denis Guénoun notamment). Il n'empêche qu'au sein du métier, il ressent qu'on l'associe désormais à Christian Schiaretti : « ça vous suit toute votre vie. Moi par exemple, je pâtis ou je profite de la réputation du metteur en scène qui dirige cette institution ¹», avec des conséquences sur la diffusion de son travail personnel².

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

² C'est la question du réseau qui fera l'objet d'une section de ma deuxième partie.

Cela signifie bien que l'assistant, symboliquement et dans l'imaginaire collectif, est lié d'abord au metteur en scène, même si dans les faits il se met plutôt au service d'un projet et d'une équipe que d'une personne individuelle.

4. Rapport aux comédiens et au reste de l'équipe

a. L'assistant fait le lien

L'assistant, dans la plupart des cas, assiste à toutes les répétitions. Il est donc amené à faire part de l'évolution du travail aux membres de l'équipe qui ne peuvent être présents. C'est le cas notamment du scénographe, ou du costumier, dont les périodes de confection en atelier coïncident souvent, bien que ce ne soit pas systématique, avec le temps de répétition. Lors des répétitions, il prend en note toutes les demandes de la part du metteur en scène, des comédiens, ou la découverte collective de nouvelles nécessités concernant le décor et les costumes afin de les faire remonter au plus vite auprès des intéressés.

Ce lien est fait de façon plus ou moins formelle selon les équipes. Il est réalisé par différents moyens également : réunion à heure fixe ou improvisée, téléphone, mail, « coin de porte », sms, post-it,... selon la configuration du lieu de travail et les préférences des personnes concernées. La circulation d'informations ne se fait pas à sens unique, du plateau vers l'extérieur, mais bien dans les deux sens. Le scénographe peut faire part d'imprévus, de retards ou au contraire de disponibilités avancées, dont il faut informer le metteur en scène afin de remanier le planning en fonction.

Lorsque le lien est fait de vive voix, c'est également l'occasion de « prendre la température » chez ces collaborateurs qui n'assistent pas aux répétitions. Une entrevue, même brève, permet parfois de diminuer la frustration qui peut exister dans l'écartement du travail de plateau, en racontant l'avancée du travail, ou une anecdote. Sans intervenir directement, l'assistant peut aussi prévenir le metteur en scène que tel collaborateur se sent délaissé et a besoin de sa considération. Ainsi Sophie Proust déclare :

De manière interposée, l'assistant se charge de recueillir le mal-être de l'acteur, et d'en faire ou non part au metteur en scène car ce n'est pas un délateur.¹

En effet, il ne s'agit pas tant de surcharger le metteur en scène d'informations qui sont superflues pour lui (le bien-être des membres de l'équipe peut ne pas être sa

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur, op. cit.*, p. 204.

priorité) que de faire en sorte que ce « mal-être » puisse s'exprimer. À l'assistant de faire l'éponge, afin que tout conflit soit prévenu et autant que possible évité.

Mais cette attention n'est pas seulement nécessaire sur le plan du bien-être général de l'équipe, elle a des répercussions très concrètes. Sophie Proust poursuit, à propos de la vie personnelle des comédiens au cours de la période de répétition, dont le metteur en scène se soucie en général peu :

Cette écoute des acteurs s'avère cependant primordiale. Il incombe à l'assistant d'y être particulièrement bienveillant, notamment pour éviter tout incident sur le planning des répétitions.¹

Elle explique en note que des problèmes personnels imprévus (embouteillage, fuite d'eau) peuvent conduire à modifier le déroulement de la répétition. Alors que le metteur en scène se projette déjà dans la répétition à venir, l'assistant est un interlocuteur plus disponible pour recevoir ce type d'information. C'est pourquoi il est important qu'il se soit bien identifié comme tel auprès des membres de l'équipe en faisant preuve d'une écoute particulière auprès de chacun.

b. Souffleur

Une activité commune de l'assistant est le suivi du texte pendant que les comédiens jouent. Ce suivi permet de vérifier l'apprentissage du texte s'il a eu lieu avant le début des répétitions, de souffler au comédien une partie du texte en cas de trou ou la totalité du texte si cela correspond à la méthode de travail. Il peut être assorti d'une attention plus spécifique en fonction des textes, notamment la prosodie et la versification dans le cas d'un texte en alexandrins dont le metteur en scène souhaite conserver la forme. C'est aussi souvent l'assistant qui suit les italiennes² entre les comédiens, voire qui propose à un comédien d'en faire avec lui pour faciliter son apprentissage du texte.

Cette activité semble banale, mais elle n'en est pas moins importante, comme le montrent ces deux témoignages, venant de deux metteurs en scène qui préfèrent travailler d'emblée sur le plateau, sans temps d'apprentissage du texte préalable.

Mathias Langhoff déclare :

Je lance tout de suite les acteurs dans l'espace [...]. Ils ne savent pas leur texte et pour leur éviter de tenir leur brochure à la main je me sers du souffleur [...] ou plutôt la souffleuse – généralement une ancienne actrice – qui

¹ *Ibid.*, p. 210.

² L'italienne consiste, pour les comédiens à « réciter » le texte afin d'en assurer la bonne mémorisation.

traditionnellement, en Allemagne et en Italie, aide les acteurs au cours des répétitions. Elle est plus importante pour eux que l'assistant, une relation quasi intime s'établit, elle devient leur maman, facilitant la mémorisation en leur mâchant littéralement le texte, gardant la mémoire des répétitions précédentes et de celle en cours ; elle leur répète une remarque qu'ils n'ont pas bien perçue, elle transpose de manière concrète une indication ambiguë.¹

Le metteur en scène fait ici une distinction entre assistant et souffleur qui n'est pas aussi commune en France qu'en Allemagne ou en Italie. Il est en effet rare qu'une personne soit dévolue entièrement au suivi du texte. Le fait que l'assistant ait en plus de cette fonction d'autres tâches à accomplir n'empêche pas qu'il ait à travers elle ce rôle d'épaulement des comédiens. En effet, il n'est pas rare que les difficultés d'apprentissage du texte soient liées à des difficultés de compréhension de celui-ci, ou des intentions de la mise en scène. Servir de souffleur permet de noter les erreurs récurrentes de chaque comédien et de pouvoir revenir individuellement dessus avec chacun d'eux, en dehors du temps de répétition pendant lequel le metteur en scène souhaite généralement en priorité avancer sur les enjeux dramaturgiques et la mise en place des scènes.

Giorgio Strehler aborde un autre aspect du travail avec un souffleur :

Mais en règle générale je ne tiens pas à des répétitions trop longues à la table, j'ai hâte de travailler sur le plateau, de lancer tout de suite les acteurs [...]. Ils ne connaissent pas leur texte et sont aidés par un souffleur. Dans cette phase du travail, la fonction du souffleur est très importante : il peut, en disant le texte plus fort que l'acteur qui cherche encore le sens en murmurant, faire « exploser » une phrase et découvrir un ton tout à fait imprévu.²

Le souffleur que décrit Strehler fournit le texte à l'acteur pendant qu'il joue. Dans cette position, l'assistant joue le rôle du passeur entre le texte et le comédien, il est la voix par laquelle le comédien entend le texte et reçoit la matière qui alimente son jeu.

Souffler le texte, ou aider à son apprentissage par des italiennes est une tâche assez simple à travers laquelle l'assistant peut mettre en place une relation privilégiée au comédien, ce qui peut faciliter le travail de la mise en scène. Pour que cette tâche devienne réellement intéressante pour l'avancée du projet, il faut que l'assistant fasse preuve d'écoute et de sensibilité, sinon il ne reste qu'une ressource qui comble les trous de mémoire du comédien.

¹ Mathias Langhoff, in *Mathias Langhoff*, introduction et entretien par Odette Aslan, Actes Sud/CNSAD, 2005, p. 36.

² Giorgio Strehler, in *Giorgio Strehler*, introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant, Actes Sud/CNSAD, 2007, p. 37.

c. Répétiteur

Certains metteurs en scène ne travaillent pas directement avec les comédiens. Sophie Proust explique que c'est le cas de Robert Wilson¹, qui après avoir montré ce qu'il attend d'une scène, laisse les comédiens travailler avec un assistant, sur la base de ses notes et des enregistrements vidéos pris lorsque Robert Wilson faisait la démonstration de la séquence. C'est une manifestation de l'assistant comme prolongement du metteur en scène assez remarquable. Cette pratique est plutôt associée par la chercheuse à un théâtre « à dominante plastique ». Le terme de répétiteur est d'ailleurs plus volontiers associé à la danse qu'au théâtre.

Le dictionnaire historique de la langue française d'Alain Rey ne fait aucune mention d'un rapport de ce terme à la répétition théâtrale, tout comme le Trésor de la Langue Française informatisé. Le répétiteur est à l'origine celui qui « expliquait à des élèves les leçons du professeur² ». On retrouve ici l'idée de lien. L'assistant, ayant une bonne connaissance du projet du metteur en scène, s'efforce d'en faciliter la compréhension par les comédiens afin qu'ils le réalisent au mieux, mettant pour cela à profit des qualités pédagogiques et relationnelles. Cette conception du théâtre n'est évidemment pas universelle. Elle suppose une part créatrice assez faible de la part des interprètes, qui sont les exécutants du projet de mise en scène, dans un fonctionnement de type vertical.

D'autres metteurs en scène souhaitent qu'après un temps de travail en leur présence, les scènes soient revues sans eux avant de les reprendre. C'est le cas de Jacques Delcuvelierie, que Sophie Proust cite en note :

Si j'adopte le principe, comme je le fais souvent, qu'en répétition on ne passe jamais deux fois devant le metteur en scène un travail resté dans le même état, il faut aussi en créer les conditions, c'est-à-dire le temps nécessaire, le travail éventuel avec un assistant, etc.³

Dans cette situation, l'assistant va encadrer ou diriger un temps de travail avec les comédiens, en s'appuyant sur les indications que le metteur en scène leur a donné lorsqu'il a fait répéter une première fois la scène, et éventuellement d'autres indications qu'il aura données à l'assistant seul. En fonction du travail à faire et des comédiens concernés, l'assistant va être présent seulement comme un regard extérieur, apportant

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, op. cit., p. 273-274.

² <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3074962890;>

³ Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, op. cit., p. 402.

quelques précisions ici ou là et suivant le texte, ou bien il va réellement prendre la place d'un directeur d'acteur. Cela est fonction aussi du type de collaboration qui a été décidée entre lui et le metteur en scène.

Le metteur en scène étant parfois contraint de s'absenter, ce qui est souvent le cas lorsqu'il est par ailleurs directeur d'institution (comme en ont témoigné Baptiste Guiton et Guillaume Dujardin), il arrive que l'assistant doive prendre en charge la totalité d'une ou plusieurs répétitions. Dans le cas d'« une forme prédéfinie à réitérer¹ », comme c'est le cas chez Robert Wilson, ces répétitions ne changent pas beaucoup du travail qui est fait d'ordinaire en l'absence du metteur en scène et vont servir à « gagner en précision formelle, en timing et donc en rythme par rapport à la partition originale² ».

En revanche, dans le cadre d'un travail plus participatif (sans dire collectif), cette situation est plus délicate pour l'assistant, comme l'explique Sophie Proust :

Il arrive à ce dernier [le metteur en scène] de lui confier [à l'assistant] le pouvoir de diriger la répétition. Cela est possible parce que l'assistant connaît bien le projet artistique, mais également parce qu'il est engagé et payé pour.[...] Assumée par l'assistant, la répétition se passe plus ou moins bien, notamment selon la conception que chacun se fait de sa fonction, de ses compétences et de la place que lui aura octroyée le metteur en scène. [...] Suivant le contexte, les acteurs seront étrangement plus inventifs ou considèreront cette démarche vaine et refuseront de proposer quelque chose en l'absence du regard du metteur en scène. Toute proposition du comédien ne pourra en effet être confrontée à la subjectivité autoritaire du metteur en scène ni à l'appréciation et aux choix qui en découleraient.³

Lorsqu'il est en charge d'une répétition, l'assistant à la mise en scène se substitue au metteur en scène. Cela ne veut pas dire que le projet devient le sien, car il reste au service de la mise en scène. C'est lui qui va décider, dans le cadre d'un travail de recherches, à partir des propositions des comédiens, quelle piste suivre et quelle piste abandonner, impactant de façon significative l'élaboration du spectacle. La question de sa légitimité, vis-à-vis de l'équipe comme de lui-même, qui est implicite dans les propos de Sophie Proust, est donc primordiale. Cette légitimité se construit, mais elle prend appui sur la marque de confiance qu'est l'abandon de la répétition aux mains de l'assistant par le metteur en scène. Ce geste ne laisse en quelque sorte pas le choix à l'assistant : il doit s'affirmer comme meneur de ce temps de travail.

¹ *Ibid.*, p. 167

² *Ibid.*, p. 167.

³ *Ibid.*, p. 166.

C. L'assistant à la mise en scène est-il nécessaire ?

On vient de voir que le travail de l'assistant à la mise en scène concerne de nombreux aspects d'une création. Lorsqu'il est présent, il s'agit bien souvent d'un poste clé. Cependant, il existe un certain nombre d'avis qui s'opposent à la systématisation de cette présence.

1. Indifférence, mépris, exploitation

Parmi les assistants que j'ai interrogés, certains sont revenus sur des expériences désagréables par lesquelles ils avaient pu passer. Ils sont minoritaires dans le groupe de personnes que j'ai moi-même rencontrées, mais il m'est impossible d'avoir une vision plus globale de la fréquence de ce type d'expérience.

Dans le meilleur des cas, ces assistants rapportent une totale indifférence de l'équipe et du metteur en scène à leur égard. Leur avis n'est jamais requis et même lors des temps informels, personne ne leur adresse la parole.

Dans le pire, on leur demande d'effectuer toutes les tâches ingrates (faire les commissions, aller chercher des gens à la gare, faire le ménage, tourner les pages d'un livre), tout en les maintenant éloignés des prises de décisions artistiques. Ils parlent, avec un certain humour, d'« assistanat-café » ou d'« assistanat-photocopieuse ».

Cette situation est mentionnée par toutes les personnes que j'ai interrogées, soit qu'elles l'aient vécue, soit qu'elles précisent que leur parcours les en a bien heureusement tenues éloignées. Si l'assistant tyrannisé par le metteur en scène et esclave du reste de l'équipe est une image bien présente dans l'imaginaire collectif, c'est probablement parce qu'elle recouvre, en la caricaturant, une certaine réalité.

Comment expliquer ces abus ?

On a vu précédemment que l'assistant se mettait au service. Cela signifie que sa fonction est par définition subalterne. Cette position requiert de grandes qualités, et est donc empreinte d'une certaine noblesse, c'est du moins une façon de voir les choses. D'un autre point de vue, cela peut être humiliant, comme l'exprime Lucie, étudiante à Poitiers :

À partir du moment où ça se passe bien dans la création, tout ça, ça fait partie du travail de l'assistant. Je le fais, et avec plaisir. Mais si on n'a pas de place

dans la création, on passe pour le larbin de l'équipe, tout le temps. Et c'est compliqué. L'assistant a un statut inférieur. Et tu dois tout le temps sourire, tu dois tout le temps être positif, donc tu ne peux pas partager cette souffrance là.¹

Anselm Weber va jusqu'à parler d'une « forme moderne d'esclavage » à propos de son assistantat aux Kammerspiele de Munich auprès de Michael Wachsmann, Jürgen Rose et Dieter Dorn². Il raconte en effet avoir dû travailler sur des affiches pendant tout un weekend, ou encore avoir reçu des appels en pleine nuit à propos du papier toilette au théâtre. Tout est question de contexte, de ce qui a été entendu au préalable entre le metteur en scène et son assistant, et des limites personnelles de chacun.

Le statut inférieur de l'assistant est confirmé par une inégalité salariale, évoquée par Baptiste Guiton à deux reprises :

D'ailleurs les assistants sont souvent mal payés, il faut avoir l'honnêteté de le dire, et il faut avoir l'honnêteté de le dire aussi sur le papier.³

L'assistant à la mise en scène normalement est le premier qui arrive et c'est le dernier qui repart. Il devrait être le mieux payé de tous. Mais puisqu'il est en formation et que c'est du donnant-donnant, et qu'il est ravi, jeune gens qu'il est, d'être exploité par l'institution publique,... (*Rire*). Il y a très peu de reconnaissance de ces métiers là.⁴

Baptiste Guiton met ici le doigt sur une problématique essentielle : l'assistantat est lié à la formation à la mise en scène. Ce lien entraîne chez l'assistant le sentiment d'être redevable envers l'équipe qui l'accueille, à moins qu'il ne soit déjà plus « jeune gens ». Il est vrai que les assistants sont souvent les plus jeunes membres de l'équipe, et cela joue dans ces configurations abusives. Un assistant plus mûr saurait sans doute faire la part des choses et poser ses limites, voire quitter une production s'il estime y être exploité ou ne pas y trouver son compte.

2. Déresponsabilisation de l'équipe

La présence d'un assistant au sein d'une équipe décharge réellement tous ses membres d'un nombre conséquent de tâches, et pas seulement le metteur en scène. Cette décharge implique une certaine déresponsabilisation, comme l'explique Guillaume Dujardin :

¹ Lucie, entretien réalisé par téléphone le 02/02/15.

² Anselm Weber, « Pour un théâtre amoral », entretien par Rolf C. Hemke, in Claudine Galea (introduction par), « Dossier : Reprendre le flambeau », in *UBU* n°19, Paris, APITE, novembre 2000, p. 25.

³ Baptiste Guiton, entretien cité.

⁴ *Id.*

Effectivement, quand t'es dans des grosses productions pourquoi pas, et là c'est quelqu'un qui va faire l'interface entre plusieurs services. Mais même, ça devrait faire partie du boulot du metteur en scène, c'est parce que les metteurs en scène sont feignants. Quand j'apprends qu'un assistant que je connais est en train de faire des réservations d'hôtel, ça veut dire que les comédiens ne sont pas capables d'appeler l'hôtel pour dire « j'arrive demain »... À un moment donné, s'il faut qu'un assistant fasse une liste de personnages pour le costumier, c'est que le costumier ne fait pas son taf. Il y a un côté un peu déresponsabilisant, maternant.¹

Ce metteur en scène s'oppose à la présence systématique d'un assistant, qui fait un travail qui ne serait pas le sien, mais celui du metteur en scène, et du reste de l'équipe. Le fait que cette décharge permette aux membres de l'équipe de dégager du temps pour le travail de création à proprement parler n'est pas évoqué. Cela est probablement dû au fait que pour Guillaume Dujardin, ce travail pratique pris en charge par l'assistant fait partie de la création. Le metteur en scène n'est pas un pur esprit dégagé des contraintes matérielles, il doit au contraire les maîtriser parfaitement, d'autant qu'elles recoupent des questions artistiques (je pense à l'établissement du planning par exemple). Dans ce cas, un assistant fait double emploi.

Le travail qu'effectue l'assistant décharge les membres de l'équipe, mais ils en perdent la maîtrise. Guillaume Dujardin parle de maternage, dans un sens négatif, car cela signifie pour lui que les comédiens ou le costumier ne sont plus responsables d'eux et dépendent d'une tierce personne. En l'absence d'un assistant, il y aurait à priori une prise en charge plus collective de ces tâches, ce qui peut renforcer le collectif. Cela permet surtout de ne pas s'isoler de la vie concrète et des conditions matérielles du processus de création, ce qui peut sembler important au metteur en scène.

De plus, la délégation de certaines tâches à l'assistant, si elle est réelle, suppose que le travail de création peut être divisé en diverses tâches, indépendantes les unes des autres.

En 1984, Antoine Vitez s'opposait à l'institution du dramaturge à l'allemande dans le fonctionnement français, car cette systématisation faisait du metteur en scène « un simple exécutant d'une pensée préalablement mise au point par un spécialiste de la pensée² ». C'est une idée similaire de spécialisation des membres des équipes et d'isolement des tâches qui pose problème ici. L'assistant devient un agent permettant que les répétitions aient lieu du point de vue matériel, sans aucun lien avec l'artistique,

¹ Guillaume Dujardin, entretien cité.

² Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991, p. 118.

comme si les moyens matériels n'étaient pas du tout liés à la construction du projet artistique.

On peut comprendre cette opposition lorsqu'on conçoit la mise en scène comme la « spécialisation la plus large du monde », selon la formule de Meyerhold¹.

3. Luxe

Ces oppositions à la systématisation de la présence d'un assistant lors des processus de création engendrent l'idée que cette présence est un luxe, et donc qu'elle est superflue. L'existence avérée de situations abusives abordées plus haut étaye également cette idée, comme on peut le voir dans cette déclaration de Guillaume Dujardin :

Soit un assistant c'est le grouillot, c'est vraiment l'esclave, et je déteste ça, je trouve ça scandaleux de demander à un assistant de faire le café, et les comédiens regardent l'assistant faire le café. [...] Soit il vient en répétition, et alors il faut que je trouve quelqu'un avec qui j'ai très envie d'échanger. [...] Sinon c'est un truc de bourgeois. Soit un assistant c'est un partage artistique, soit c'est des questions bourgeoises. Parce qu'en fait tu prends un larbin.²

En dehors de la perspective d'un échange et d'un partage de nature dramaturgique et esthétique, la présence d'un assistant n'est pas liée, pour Guillaume Dujardin, à une nécessité artistique, mais à des « questions bourgeoises », c'est-à-dire à un confort domestique.

Ces différentes oppositions à l'institution de l'assistant à la mise en scène comme métier à part entière sont légitimes. Elles justifient aussi la valorisation de l'assistantat comme formation à la mise en scène et comme passerelle vers le métier de metteur en scène, donc comme une fonction purement transitoire, comme je vais m'y intéresser dans la deuxième partie.

¹ *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, collection « Mettre en scène », Arles, Actes Sud/CNSAD, 2005, p. 117.

² Guillaume Dujardin, entretien cité.

II. L'assistantat : porte vers la mise en scène.

A. Les apports de l'assistantat en dehors du projet de formation à la mise en scène

1. Pour la recherche

Il arrive que les chercheurs en arts du spectacle utilisent la place de l'assistant à la mise en scène dans leur parcours, par exemple pour mieux comprendre la nature d'un processus de création, comme l'exprime Julie Valero quand elle parle des raisons qui l'ont poussée à faire de l'assistantat :

Ça me paraissait complètement invraisemblable de faire une thèse de théâtre sans savoir comment on fabrique du théâtre.¹

Devenir assistante à la mise en scène est ici bien relié à un projet professionnel qui n'a rien à voir avec la mise en scène. L'assistantat est le moyen d'être témoin d'un processus de création, de façon assez générale. Sophie Proust exprime la même chose, mais avec un projet beaucoup plus précis, celui d'étudier la direction d'acteur.

Dans l'introduction de son ouvrage, Sophie Proust explique s'être aperçue de la nécessité de suivre les répétitions dans leur intégralité pour bien saisir son objet d'étude :

Mon ambition pour définir ce qu'était la direction d'acteurs partait d'une démarche et d'une méthodologie simple, voire naïve : assister à un nombre conséquent de répétitions en tant qu'observatrice et confronter mes observations avec des entretiens réalisés avec les metteurs en scène. [...] En aucun cas finalement il n'était possible de voir et de comprendre le travail de direction d'acteurs lorsque la création avait déjà atteint son « horizon d'attente ».²

En effet, assister à seulement quelques répétitions ne fournit pas la matière nécessaire à la compréhension du processus, comme elle l'explique en citant George Banu :

La répétition est processus et elle ne peut être comprise par prélèvement : il faut suivre l'intégralité du mouvement qui va du début jusqu'à la maturation finale. Cela seulement permet de saisir les protocoles explicites et les stratégies secrètes, les avancées et les crises, les rapports de force, les relations amoureuses. La répétition est une expérience de groupe dans le temps. Sa compréhension exige l'expérience directe prolongée, car la répétition, pour être saisie dans sa spécificité, réclame l'imprégnation.³

¹ Julie Valero, entretien cité.

² Sophie Proust, *La Direction d'acteurs*, op. cit., p. 20.

³ Georges Banu, *Les Répétitions : un siècle de mise en scène*, cité dans Sophie Proust, op. cit., p. 20.

Il est indispensable de suivre le processus sur la durée, dans son intégralité pour bien le comprendre. Ce qui s'est passé la veille nourrit le travail du jour, et la plupart du temps ces liens sont presque inconscients, en tout cas ils ne sont que rarement formulés. Ce n'est qu'en les ayant vécus, et avec le recul, qu'ils peuvent apparaître au chercheur. Sans cela, il est impossible de pénétrer le processus de création.

L'« imprégnation » demande d'ailleurs d'intégrer l'équipe de création, de ne pas rester sur le bord et de rentrer à l'intérieur de l'objet d'étude. Cela est nécessaire car comme le souligne Georges Banu, de nouveau tout n'est pas explicite dans le fonctionnement d'un groupe, et de nombreux éléments passeraient inaperçus à l'œil d'un « étranger ». Faire partie de l'équipe permet une compréhension organique du processus. La place de l'assistant est une bonne place pour cela car il fait partie de l'équipe, tout en ayant un certain recul, comme je l'ai déjà évoqué plus haut, ce que Georges Banu confirme :

Sur la base de questions concrètes une enquête peut être menée auprès des acteurs et des assistants car ils sont impliqués sans être pour autant les animateurs des répétitions : parler de soi même reste difficile.¹

Cependant, faire partie de l'équipe, et s'immerger à l'intérieur de son objet d'étude peut poser certains problèmes. Il faut pouvoir analyser l'expérience vécue, ou que l'on est en train de vivre. Le recul et la distance semblent indispensables pour formuler ce que l'on a observé, et sortir de l'affectif qui peut être en jeu. Pourtant, les affects mis en jeu renseignent eux aussi grandement sur le processus et ne doivent pas nécessairement être écartés de l'analyse, comme l'explique Sophie Proust en s'appuyant sur les travaux de l'anthropologue François Laplantine :

En assumant la fonction de stagiaire puis d'assistante à la mise en scène, j'ai pu observer et décrire le système de l'intérieur, la description incluant mes relations avec le système dont je faisais partie au moment où je l'observais. J'ai ainsi pu passer de la position d'observateur neutre que je privilégiais au départ à celle d'observateur participant comme assistante. François Laplantine fut d'un grand secours pour assumer ce particulier travail d'observation lorsque je lus que « La perturbation que l'ethnologue impose par sa présence à ce qu'il observe et qui le perturbe lui-même, loin d'être considérée comme un obstacle épistémologique qu'il conviendrait de neutraliser, est une source infiniment féconde de connaissance ». Cette position d'assistante, place incontestablement privilégiée pour cerner la direction d'acteurs a en effet permis une mobilité du point d'observation, d'autant plus que le travail s'est avéré différent pour chaque metteur en scène et pour chacune des productions.²

Dans l'ouvrage cité par Sophie Proust, François Laplantine écrit :

¹ *Ibid.*, p. 22.

² Sophie Proust, *La Direction d'acteurs*, *op. cit.*, p. 25-26.

Nous n'observons jamais les comportements d'un groupe tels qu'ils auraient lieu si nous n'étions pas là ou si les sujets de l'observation étaient d'autres que nous. De plus, si l'ethnographe perturbe une situation donnée, et même crée une situation nouvelle, due à sa présence, il est à son tour éminemment perturbé par cette situation. Ce que vit le chercheur, dans sa relation à ses interlocuteurs (ce qu'il refoule ou ce qu'il sublime, ce qu'il déteste ou ce qu'il chérit), fait partie intégrante de sa recherche.¹

On voit bien ici que l'anthropologie a apporté des outils importants pour les études théâtrales. Cette discipline s'est attachée à décrire le processus même de la recherche pour bien comprendre sur quoi son travail reposait. L'un des outils fondamentaux est l'observation participante, une démarche « d'immersion » dans laquelle le chercheur quitte sa position et se « mêle à la vie ordinaire » du milieu qui fait l'objet de son étude. Elle s'oppose à la pratique superficielle du « terrain » par le biais d'enquêtes ou d'observations extérieures, comme l'explique Jean Peneff.² Cela rejoint tout à fait l'imprégnation évoquée précédemment par Georges Banu et Sophie Proust.

Depuis cette position particulière, le chercheur a accès à tout un ensemble de données qu'il ne pourrait pas atteindre de l'extérieur, même par le biais d'entretiens. La distance est donc nécessaire, pour pouvoir vivre et analyser en même temps ce qu'il est en train de vivre, mais elle ne doit pas viser à neutraliser son expérience. Le positionnement de l'assistant à la mise en scène-chercheur est particulièrement intéressant : il donne une plus grande subjectivité à l'étude, et son regard critique sur le processus peut être d'un grand secours pour l'équipe de création.

Etre assistant à la mise en scène permet enfin de faire porter son étude sur des sujets peu traités, comme cela a été le cas de Sophie Proust :

Afin de mieux comprendre et définir cette notion de direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine, les documents existants sur les répétitions ne se focalisant pas sur la direction d'acteurs, je suis donc entrée au cœur de la pratique théâtrale. Seule cette immersion dans la pratique théâtrale me permet de rendre compte de la réalité du travail du metteur en scène avec les comédiens. Ce choix méthodologique de recueil des données a été motivé en regard de la familiarité que l'on croit avoir à l'égard de l'acte de création, notamment par les images vidéos qui témoignent des répétitions de manière parcellaire.³

Elle révèle ici un autre problème pour la recherche que le passage par l'assistantat permet de contourner : les traces du travail théâtral sont nécessairement incomplètes, et conditionnent un regard sur le processus de création qui est partiel.

¹ François Laplantine, *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 25.

² Jean Peneff, *Le Goût de l'observation, comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, La Découverte, Paris, 2009, p. 10.

³ Sophie Proust, *La Direction d'acteur, op. cit.*, p. 26-27.

L'assistantat à la mise en scène peut donc être envisagé comme une belle porte d'entrée au travail de recherche en arts du spectacle, car il permet de percevoir la complexité des processus de création. Il s'agit aussi d'une expérience de recherche intéressante car elle amène à se questionner sur la place du chercheur par rapport à son objet d'étude.

2. Comme expérience de travail

L'assistantat à la mise en scène peut se révéler intéressant aussi comme une expérience de travail, différente de l'activité principale mais nourrissant celle-ci. Je vais parler ici, à titre d'exemple, du cas de Fabien Albanese¹, comédien, qui a assisté Laurent Brethome lors de la création de *l'Orfeo* de Monteverdi, mise en scène commandée par l'Académie Baroque Européenne d'Ambronnay, au théâtre de Bourg en Bresse (01).

Alors qu'il avait l'habitude de travailler avec ce metteur en scène en tant que comédien, cette expérience lui a permis d'expérimenter une autre forme de collaboration avec Laurent Brethome. Fabien Albanese a intégré l'équipe dès le début de la création, à la demande du metteur en scène, qui l'a sollicité pour des compétences bien particulières : de bonnes connaissances musicales et la maîtrise du solfège, la maîtrise de l'espagnol (l'équipe de création était internationale) et un solide sens de l'organisation. En plus de ces compétences spécifiques, Fabien Albanese connaissait très bien à la fois l'univers et la façon de travailler de Laurent Brethome.

Le comédien déclare ne pas du tout être intéressé par la mise en scène, mais plutôt par des problématiques de comédien, et pourtant cette expérience a été pour lui intéressante, et il se déclare prêt à recommencer si l'occasion se présente.

En effet, cela a été l'occasion pour lui de mettre à profit ses compétences dans le domaine musical et linguistique, ce qui ne lui arrive que très rarement pour le théâtre. Changer de position dans le processus de création lui a permis de le vivre différemment, et donc de changer son regard, particulièrement car il était au centre de l'action de par son rôle de coordination entre les différentes équipes. Il souligne aussi le caractère excitant d'être au cœur d'une « grosse machine », à un poste où il y a toujours quelque chose à faire. Cette position centrale lui a permis également d'éprouver une émulation forte autour du projet, et de beaucoup plus prendre conscience du rôle des équipes

¹ A partir des propos recueillis dans le cadre d'un entretien réalisé le 03/04/15.

techniques par exemple, ce qu'il ressent maintenant plus nettement dans les projets théâtraux dans lesquels il joue.

Cependant, pour lui cette expérience ne serait à renouveler que dans le cadre de l'opéra. De par sa formation et ses ambitions, être assistant à la mise en scène pour une création théâtrale ne lui semble pas envisageable : il se sentirait frustré par cette position, voudrait être sur le plateau, et il ne se sent pas très intéressé par les questions de mise en scène théâtrale. À l'opéra, il peut avoir un rôle de soutien et de conseil des interprètes sur des questions de détails, auxquelles le metteur en scène n'a pas de temps à consacrer à cause des conditions de production très serrées, tout en participant vraiment à l'élaboration de la mise en scène avec le metteur en scène. La question de la frustration n'intervient dans ce cas pas du tout, puisqu'il n'est pas formé pour être chanteur et n'en a aucune envie.

Il souligne aussi la différence entre l'assistant à la mise en scène à l'opéra et au théâtre. D'après lui, la fonction est beaucoup plus reconnue et définie à l'opéra. Le fonctionnement de la création y est plus normalisé et hiérarchisé qu'au théâtre – ce qui s'explique probablement par d'assez fortes contraintes et l'ampleur des productions, ainsi que le poids de la tradition – et l'assistant à la mise en scène y tient un rôle reconnu et assez important. Cela n'est pas toujours le cas au théâtre où il peut tenir, comme on l'a vu, un rôle plus subalterne qui n'est pas toujours épanouissant.

3. Pour orienter son projet professionnel

Enfin, l'assistantat à la mise en scène sert parfois aux jeunes stagiaires à déterminer quel métier du théâtre les attire et leur convient le plus.

Parmi les étudiants de Poitiers que j'ai interrogés¹, ils sont en effet plusieurs à déclarer ne pas très bien savoir quoi faire à l'issue de leur formation, et ne pas avoir vraiment défini leur projet professionnel. Pour la plupart, ils ont commencé le théâtre par le jeu, que ce soit en atelier amateur ou dans une option théâtre au lycée. Effectuer des stages a ouvert d'autres possibilités, et pour le moment leur choix n'est pas arrêté. C'est le cas par exemple de David :

Ce que j'aimerais c'est travailler dans le théâtre, pas forcément en tant qu'interprète mais peut-être en tant qu'assistant, ou dramaturge parce que j'ai

¹ Cf ANNEXE 1

aussi une formation pour ça. Ce que j'aimerais c'est trouver un travail qui soit très lié au théâtre.¹

Faire le choix de ce master était donc un moyen de prendre le temps de la réflexion et surtout de l'expérimentation en conditions avant d'intégrer le milieu professionnel. L'assistantat à la mise en scène, et la formation proposée par l'Université de Poitiers au sein de ce master professionnel, est un moyen de « toucher à tout² », afin d'une part de découvrir toutes les facettes du processus de création, et d'autre part d'être très polyvalent et adaptable, en ajoutant « le plus possible de cordes à son arc³ ». Cela est possible car l'assistant est de façon générale en lien avec tous les corps de métier de la création. De plus, chaque assistant peut utiliser la marge d'initiative qui lui est laissée pour investir de façon plus approfondie un champ ou un autre de la création, en fonction de ses envies et de ses besoins de formation.

Les stages effectués au sein de ce master sont aussi pour certains étudiants l'occasion d'éprouver la réalité du métier et donc éventuellement de remettre en question leur choix initial. Lise, par exemple, déclare :

Mon projet professionnel est vague et cette question est l'une des plus délicates, pour moi, pour le moment. À la base, j'aime assister des projets à la mise en scène. J'aime également mettre en scène moi-même (au moins diriger les acteurs) sur mes propres créations. Cependant, les métiers d'assistant et de metteur en scène sont très instables et épuisants moralement. Aujourd'hui, je ne sais pas combien de temps j'aurai encore le courage de continuer ainsi.⁴

Cette étudiante connaissait auparavant la nature des activités de l'assistant et du metteur en scène, mais être assistante en milieu professionnel lui a permis de prendre conscience des difficultés qui s'annonçaient, à la fois sur le plan personnel et celui de l'emploi. L'instabilité est un élément connu de tous ceux qui veulent faire de la mise en scène leur métier, mais voir des professionnels expérimentés en difficulté, que ce soit sur le plan moral ou matériel, rend palpable la précarité et la dureté de ce choix dans la durée.

Malgré tout, la majeure partie des étudiants que j'ai rencontrés a entamé ce master professionnel avec le projet de se former à la mise en scène, et ils y trouvent de nombreux outils qui les font avancer, comme on va le voir.

¹ David, entretien réalisé le 31/01/15, par Skype.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Lise, réponse écrite à un questionnaire, reçue le 09/02/15.

B. L'assistantat comme formation

Je pense que si l'assistantat peut être fondateur, c'est d'une part parce qu'il permet de découvrir comment le processus de mise en scène se déroule, de A à Z, et donc qu'il forme véritablement à un métier, et d'autre part, parce qu'il produit un désir d'être à la place de l'autre (si j'étais lui, je dirais ça, et ça), et qu'il cultive plutôt un esprit critique. Au fond, on se construit une posture de metteur en scène sur un esprit critique.¹

1. Apprendre le métier

Le « métier » est la maîtrise technique, la part artisanale de la mise en scène. Il existe une technique théâtrale, dont l'existence est reconnue par de nombreux metteurs en scène. Monique Borie explique dans « L'Artiste et/ou l'artisan² » que la nécessité de cette technique est revendiquée au début du XX^{ème} siècle par les premiers acteurs de la construction d'un théâtre d'art.

Dans son « cours de scénologie », Meyerhold déclare :

Je voudrais pour cette raison que dans nos cours où nous étudions la maîtrise théâtrale, on oublie une fois pour toutes cette question du talent. Car le talent et sa nécessité vont de soi. Si on aborde la question de la maîtrise en tant que telle, nous devons dire que le talent, c'est le talent, mais que pour apprendre le théâtre il faut quelque chose d'autre qui suppose en plus des techniques particulières et des procédés pour atteindre la maîtrise.³

L'assistantat est un bon moyen d'apprentissage de ces « techniques » et « procédés ». En effet, puisque l'assistant n'a pas la responsabilité de la pensée de l'œuvre (même s'il participe au travail dramaturgique, il n'est pas l'auteur du spectacle), il peut se concentrer sur l'aspect technique.

En naviguant auprès des uns et des autres comme sa fonction l'exige, l'assistant rencontre les différents corps de métier de façon pratique. En fonction de ses intérêts et besoins personnels, il peut s'intéresser plus ou moins à certains aspects et ainsi combler ses manques, par exemple en se penchant plus particulièrement sur la scénographie et la fabrication du décor. L'assistant peut être amené à vérifier l'avancement de la confection des costumes, être présent au montage, donner les tops en régie au cours du spectacle, rédiger des textes pour les dossiers pédagogiques, rencontrer des

¹ Ludovic Lagarde, « Parler de compagnonnage », propos recueillis par Benjamin Dupas, in *Registres n°6*, op. cit., p. 44.

² Monique Borie, « L'Artiste et/ou l'artisan », in Georges Banu (dir.), *Les Cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*, Paris, Editions Théâtrales, 2000, pp 160-169.

³ Vsevolod Meyerhold, *Vsevolod Meyerhold*, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud/CNSAD, 2005, p. 57.

partenaires... Il peut endosser la fonction d'un autre membre de l'équipe si besoin, et cette expérience lui sera bien utile lorsqu'il voudra à son tour mettre en scène.

En effet, selon Meyerhold,

Un metteur en scène doit connaître tous les domaines qui constituent l'art du théâtre. J'ai pu voir Edward Gordon Craig en répétitions, et cela m'a toujours subjugué qu'il ne crie pas « Envoyez la lumière bleue ! », mais qu'il indique avec précision : « Branchez la 3 et la 8 ! ». Il était capable d'avoir des discussions professionnelles avec un menuisier, bien qu'il n'ait peut-être lui-même jamais fabriqué de chaise. Il faut être resté des heures dans la cabine des éclairagistes pour pouvoir leur donner des ordres. [...] C'est à cette condition que des collaborateurs paresseux ne viendront pas rétorquer qu'il est impossible de refaire quoi que ce soit, comme cela arrive habituellement, et vous ne vous mettez pas à croire tout ce qu'ils disent.¹

Meyerhold souligne ici la question de la légitimité. Le metteur en scène doit savoir de quoi il parle lorsqu'il s'adresse à ses collaborateurs, d'une part pour ne pas demander l'impossible, d'autre part pour avoir de quoi soutenir sa demande en cas de réticence.

Enfin, l'assistant à la mise en scène accède aussi à certains types de savoir-faire de façon plus diffuse. C'est le cas, par exemple, de la direction d'acteur, comme on le voit dans les propos de Baptiste Guiton :

En revanche, tout le travail de direction d'acteur, je le dois à des gens comme Alain Françon, Jean-Pierre Vincent. Ça c'est sûr, on n'apprend pas à diriger des acteurs comme ça, [...] aujourd'hui je leur dois ça. Schiaretti est quelqu'un qui sait diriger jusqu'à 50 voir 60 personnes sur un plateau, bon ben demain vous me mettez devant un opéra où je dois avoir le même nombre de gens, ça ne me fait pas peur, parce que je l'ai vu faire.²

« Avoir vu faire » semble donc ici suffisant. D'abord parce qu'avoir vu faire permet de dédramatiser, et d'aborder plus sereinement la chose : « ça ne me fait pas peur ». Ensuite parce que regarder quelqu'un faire permet de prendre conscience des « procédés » utilisés. Cela est possible pour l'assistant car son poste lui permet une certaine distance : il n'est pas partie prenante de la relation entre le metteur en scène et le comédien, il peut donc aisément l'observer et en comprendre certains mécanismes.

2. Constitution d'un langage

Cette distance permet donc de découvrir une méthode de travail, tout en se positionnant par rapport à elle, comme l'explique Baptiste Guiton :

¹ Vsevolod Meyerhold, *op. cit.*, p. 137-138.

² Baptiste Guiton, entretien cité.

Vous avez aussi la possibilité d'apprendre deux métiers. C'est-à-dire apprendre celui de l'assistantat mais aussi d'apprendre à vous positionner tranquillement, sans que personne ne le voie, sur comment parler à un acteur, comment parler à un collaborateur. Qu'est-ce que c'est le verbiage, le vocabulaire que vous allez mettre en commun avec votre équipe.¹

L'assistant est témoin de ce qui fonctionne ou non en matière de communication. Le manque de communication notamment lui est particulièrement évident, puisque c'est lui qui doit faire le lien et pallier ce manque le cas échéant.

Mais cela va plus loin. Au delà de ce qui fonctionne ou non, l'assistant peut se retrouver confronté à des façons de faire qui ne lui conviennent pas, que ce soit du point de vue de sa sensibilité, de son éthique personnelle, ou de sa vision du théâtre et du rôle du metteur en scène.

Par exemple, imaginons qu'un assistant travaille au sein d'une équipe dans laquelle le metteur en scène prend un rôle très important et joue sur le plan affectif pour travailler avec ses collaborateurs. Cet assistant souhaite quant à lui limiter les débordements du travail sur la vie personnelle. Il sera alors d'autant plus vigilant à cela au sein des équipes qu'il constituera par la suite.

Pour Guillaume Dujardin, la mise en scène est une question de langage.² Le metteur en scène a une certaine pensée de l'œuvre, et il lui faut la communiquer, en premier lieu à ses collaborateurs. C'est pourquoi l'assistantat peut être utile, pour maîtriser les termes techniques qui servent cette première communication.

Mais cette communication n'est pas que technique, parce que le metteur en scène n'a pas d'emblée toutes les réponses techniques. L'apprenti metteur en scène doit trouver les mots qui vont lui permettre de transmettre sa lecture et sa vision de l'œuvre, afin qu'avec ses différents collaborateurs, ils trouvent le langage scénique approprié. C'est ce langage scénique qui va permettre de communiquer le projet du metteur en scène au public.

L'assistant à la mise en scène, lors de ses différentes expériences, rencontre donc différents langages, à tous les niveaux : fonctionnement au sein de l'équipe, transmission du projet aux comédiens, au scénographe, à l'éclairagiste, etc. ou encore sur le plateau pour le public. Ces différents langages vont lui servir de point de repères pour constituer le sien propre.

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

² Affirmation fréquemment répétée lors des cours donnés par Guillaume Dujardin auxquels j'ai assisté, entre 2010 et 2012.

3. Apprendre la distance

La place d'assistant à la mise en scène permet d'expérimenter une certaine distance vis-à-vis du processus. Baptiste Guiton explique comment cette distance lui a permis de dédramatiser certaines situations :

L'assistant aide à relativiser. Quand ce n'est pas votre objet, vous ne pouvez pas gueuler à la place du metteur en scène. Vous êtes obligé d'y aller à l'humour. Et c'est vrai que je me suis beaucoup calmé. Il faut gagner en humour, sans perdre en exigence. [...] Donc oui, ça aide à prendre de la distance. Mais il ne faut pas trop en prendre non plus, il faut aussi être affecté par les choses.¹

Puisque l'assistant n'est pas concerné de manière aussi directe que les autres membres de l'équipe, il se rend compte qu'il peut intervenir pour dénouer certaines tensions par la légèreté. Il s'agit, par l'humour, de remettre les choses à leur place lorsque les relations s'échauffent. Baptiste Guiton déclare ensuite que « ce n'est pas grave, ce n'est que du théâtre, personne ne meurt ». L'assistant est capable de s'en apercevoir. Les autres membres de l'équipe, en particulier le metteur en scène, sont totalement immergés dans le projet, qui est la chose capitale pour eux : tout ce qui vient entraver le bon déroulement de la création peut prendre des proportions inconsidérées.

Cette immersion peut être nocive à une bonne communication entre les différents collaborateurs. Ayant été témoin de tels emportements, et ayant pu les vivre avec plus de distance, l'assistant à la mise en scène sera probablement plus à même de relativiser lorsqu'il sera metteur en scène.

Thomas Ostermeier aborde lui aussi la question de la distance, dans une certaine mesure nécessaire au metteur en scène :

Mettre en scène c'est avant tout pour moi une question de regard. Les problèmes que rencontrent les jeunes apprentis metteurs en scène sont généralement liés au regard. Il faut un regard objectif et je dirais même « froid » pour observer les acteurs au travail, car le metteur en scène doit se méfier de ses propres sentiments et des idées qu'il projette sur la scène. En même temps, et c'est peut-être là toute la difficulté, il faut au contraire un regard « chaud » sur les acteurs, dans le sens où il faut leur donner de la force, les mettre en confiance. [...] Le metteur en scène est d'abord celui qui a le talent de faire advenir la force créative de l'acteur, pour cela il faut un regard chaud, aimant pour son travail et un regard froid pour la situation scénique, l'atmosphère.²

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

² Thomas Ostermeier, *Thomas Ostermeier*, introduction et entretien par Sylvie Chalaye, Arles, Actes Sud/CNSAD, 2006, p. 55-56.

L'expérience de l'assistantat à la mise en scène permet une approche de ces deux regards. L'assistant voit quotidiennement le « regard chaud » du metteur en scène sur les comédiens, ou s'il ne le voit pas il en sent probablement le manque chez les comédiens, et il peut en même temps exercer son « regard froid » afin de donner au metteur en scène une aide pour prendre le recul nécessaire.

Lorsque l'assistant à la mise en scène met en scène son propre projet, il peut lui aussi s'emporter, mais son expérience lui rappellera qu'il peut être dangereux de le faire complètement : il sera plus vigilant à ces dérives.

4. Une place sécurisante

Cette idée est très en lien avec la question de la distance que je viens d'évoquer. L'assistant à la mise en scène est capable de prendre du recul, et il aborde la création plus sereinement, et avec la tête plus froide que le metteur en scène car il n'est pas aussi exposé que lui, comme l'explique Baptiste Guiton :

Vous n'êtes pas dans le stress de la mise en scène. Ça ne vous appartient pas. [...] C'est pas vous qui signez la mise en scène, vous n'êtes pas en danger du tout. Vous, vous dormez la nuit. [...] L'assistantat à la mise en scène permet de vivre quelque part la mise en scène sans les contraintes de la mise en scène. Donc c'est génial pour apprendre. Et c'est pour ça que je dis que c'est le poste clé pour apprendre la mise en scène. Parce que vous avez le temps de regarder, et de réfléchir à comment vous allez devenir le metteur en scène que vous allez devenir. Comment vous profitez de tout ça.¹

L'assistant se trouve à une place sécurisée, qui lui permet, non seulement de prendre de la distance sur le processus de création, mais aussi de considérer son propre parcours avec recul, de prendre conscience des apports de ces expériences les unes par rapport aux autres et de se poser les questions qu'il n'aura plus autant le temps de se poser par la suite.

Cette sécurité, nécessaire au moment de la formation, permet au jeune metteur en scène de décider et de mettre à plat beaucoup de choses. Mais elle est aussi appréciable à l'intérieur d'une carrière, comme l'explique Raphaël Patout à propos de son assistantat auprès de Benoit Lambert (le spectacle est à ce moment là créé, et l'équipe est en tournée) :

Et là je me demande dans quelle mesure ce n'est pas le dernier que je fais. Et à la fois, c'est des périodes de travail... en journée je travaille sur ce que je veux d'autre. Tu es quand même partie prenante de la création mais en étant moins

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

exposé donc c'est aussi reposant. C'était clairement l'objectif de cet assistantat. Je crée beaucoup ailleurs, et il faut que je continue d'apprendre bien sûr, mais aussi avoir un an de travail en étant moins exposé, sur une part technique qui n'est pas désagréable.¹

C'est-à-dire que malgré des doutes sur ce que l'assistantat peut encore lui apporter, il y trouve encore un intérêt, comme espace de respiration dans le cours de son travail.

Baptiste Guiton évoque enfin un dernier avantage à cette place sécurisée qu'est celle de l'assistant :

Et l'assistantat à la mise en scène, vu que vous n'engagez rien du tout, ça vous remet à votre place, c'est-à-dire qu'effectivement sur l'échiquier vous avez fait beaucoup de travail, vous avez une reconnaissance interne dans la maison, les gens vous apprécient, savent que vous faites du bon boulot, mais du point de vue de la reconnaissance publique et professionnelle, rien. Ce n'est pas le but. Ça apprend l'humilité. Et cette humilité elle est importante quand on apprend le boulot de metteur en scène.²

L'humilité dont Baptiste Guiton parle ici est celle de l'artisan. Elle est importante dans l'apprentissage car elle apprend à prendre le temps, celui de se positionner sur le théâtre, avant de construire son propre travail.

C. L'assistantat comme transition

1. Moyen de subsistance

L'assistantat peut être considéré comme un moyen d'accéder plus vite à une autonomie professionnelle pour les futurs metteurs en scène. Ainsi, lorsque j'ai demandé à Mélanie, étudiante à Poitiers qui se destine à la mise en scène, si elle pensait faire de l'assistantat encore longtemps, elle a répondu que oui, « pour gagner sa vie³ ». Cela ne veut pas dire qu'elle ne trouve aucun autre intérêt dans cette activité, de la même façon que Julie Valero qui déclare que l'assistantat a été, à un moment, « un métier comme un autre⁴ », c'est-à-dire une source de revenu. Il s'agit plutôt d'une manière de souligner une évidence : il faut du temps pour se professionnaliser, et il faut dans ce laps de temps trouver une activité complémentaire.

¹ Raphaël Patout, entretien cité.

² Baptiste Guiton, entretien cité.

³ Mélanie, entretien réalisé par téléphone le 27/01/15.

⁴ Julie Valero, entretien cité.

Cela peut s'avérer compliqué, car il ne faut pas que cette activité empiète sur ce qui doit devenir l'activité principale, l'élaboration d'un projet artistique et sa mise en œuvre. L'assistantat semble un bon moyen pour cela, pour plusieurs raisons.

D'abord parce qu'il ne s'agit pas d'une activité à temps plein de longue durée, mais de façon épisodique. Le fait de ne pas être le maître du projet permet d'être plus libre et de pouvoir, dans les temps de latence entre deux périodes de travail, se consacrer à ses propres projets.

Ensuite, l'assistantat à la mise en scène est évidemment très en lien avec l'activité de metteur en scène, et exercer ses deux activités de façon simultanée est particulièrement intéressant, car les deux fonctions vont se nourrir l'une et l'autre, comme l'explique Raphaël Patout :

Et je dirais presque que tant qu'on n'a pas fait de mise en scène soi même, capter les bénéfices d'un assistantat est compliqué. Quelque part quand on ne sait pas ce que c'est que l'angoisse du metteur en scène qui sent la première arriver, qui se retrouve face à un groupe... Quelque part tu apprends à regarder le metteur en scène, comment il gère des moments de déconcentration ou des moments de conflits... tu arrives plus facilement à circuler, à te mettre à la place du metteur en scène et donc à l'aider.¹

Réaliser ses premières créations permettrait donc d'affiner sa position d'assistant et de mieux comprendre les problématiques liées à la posture du metteur en scène, qui sont difficiles à saisir sans les avoir au moins une fois éprouvées. Cela est aussi d'une grande aide pour se positionner plus facilement au sein de l'équipe et vis-à-vis du metteur en scène : on a une expérience personnelle sur laquelle on peut s'appuyer pour trouver sa place.

2. Constitution d'un réseau

L'assistant à la mise en scène, au travers de ses différentes expériences, va rencontrer différents collaborateurs dans tous les corps de métier du théâtre, qui vont constituer une partie de son réseau. Lorsqu'il mettra en scène ses propres créations, ces rencontres vont faciliter pour lui la constitution de son équipe : il connaît ces différentes personnes pour avoir travaillé à leurs côtés, c'est-à-dire qu'il connaît à la fois leur travail et leur façon de travailler, ce qui est précieux.

D'autre part, j'ai évoqué plus haut le fait que l'assistant d'un metteur en scène est assez lié à lui, d'autant plus s'il est resté auprès de ce metteur en scène pendant

¹ Raphaël Patout, entretien cité.

plusieurs créations. Ce lien, qui existe au sein du métier, peut faciliter ou compliquer l'insertion professionnelle. Avoir travaillé auprès d'un metteur en scène prestigieux (à différentes échelles) peut être un gage de confiance auprès des différentes tutelles lors d'une demande d'aide à la création par exemple.

Ce lien entre un metteur en scène et son assistant joue aussi dans la diffusion du travail de l'assistant, comme l'explique Baptiste Guiton :

Moi par exemple, je pâtis ou je profite de la réputation du metteur en scène qui dirige cette institution. Il y a des gens qui le détestent, et c'est des gens à qui moi je ne peux pas vendre mes spectacles, pourtant mon théâtre n'est pas du tout le même que le sien, mais je pâtis de ça. Et puis il y a des gens qui l'adorent, alors là on m'accueille. Ce sont des familles.¹

Les affinités évoquées par Baptiste Guiton peuvent être de plusieurs ordres : personnel, esthétique ou encore politique. Dans ces trois champs sont constituées ce qu'il appelle des « familles » (terme également employé par d'autres metteurs en scène que j'ai rencontrés), c'est-à-dire des groupes tout à fait informels dont les différents membres s'approuvent et se soutiennent mutuellement, au moins sur le plan moral. Une fois que l'on a été reconnu, que ce soit en le revendiquant ou malgré soi, d'une certaine « famille », il est difficile d'en sortir, même si les associations faites n'ont pas de cohérence réelle.

Le metteur en scène joue aussi un rôle dans cette dynamique. Il peut choisir de laisser les choses se faire, ou bien utiliser ces liens pour introduire son assistant auprès de son réseau, afin qu'il fasse ses preuves et soit à son tour approuvé par ses pairs.

Lucie explique, par exemple, qu'elle assiste la même metteuse en scène depuis un certain nombre d'années, et que cette metteuse en scène, associée à une scène nationale, est invitée dans ce cadre à réaliser plusieurs créations courtes dans le cadre de soirées « carte blanche ». Elle a souhaité lui confier une de ces « cartes blanches ». Il s'agit bien ici de faire profiter de son réseau et de ses opportunités à son assistant pour ses créations personnelles. C'est un moyen pour cette assistante de faire connaître son travail par ce réseau qui ne l'identifie que comme « l'assistante de », mais le lien avec la metteuse en scène est encore très présent et elle ne s'en affranchit pas.

Ludovic Lagarde relate une histoire similaire à propos de son assistantat auprès de Christian Schiaretti, alors directeur du CDN de Reims :

La chance qu'il m'a donnée, c'est que dès la première saison à Reims, il m'a permis de faire une mise en scène. Il avait pris des engagements pour la saison,

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

mais le fait d'être à Reims l'empêchait de tous les honorer. Henri Taquet, de Belfort, a voulu maintenir sa commande d'un Beckett, et Christian a répondu : « Si tu veux vraiment un projet, demande à mon assistant ». C'est comme ça que j'ai démarré.¹

Ici le metteur en scène se porte en quelque sorte garant de son assistant en le recommandant pour le remplacer. Cela suppose bien l'existence d'un lien, au moins dans l'esprit du programmateur, entre le travail du metteur en scène et celui de son assistant.

D. L'assistanat, espace de transmission

Il y a l'idée de transmettre quelque chose. Mais plus même que la mise en scène, le boulot en général. Qu'est-ce que c'est le métier ? Il y avait vraiment cette envie là, transmettre ça.²

On a vu que l'assistanat était un espace privilégié au sein duquel l'apprenti metteur en scène peut se former. Il ne faut pas négliger la part que le metteur en scène joue dans cette formation. Dans le meilleur des cas, il y a, chez le metteur en scène qui prend un assistant, une volonté de transmettre. Cette volonté se traduit par un réel effort de mettre à jour les ficelles du métier. Baptiste Guiton prend l'exemple de Jean-Pierre Vincent, qui lui a réellement transmis un savoir en matière de direction d'acteur en commentant avec lui tout ce qu'il entreprenait auprès d'eux, dans le détail. L'acte de transmission peut concerner d'autres domaines comme on va le voir. Ici le « métier » qu'il s'agit de transmettre ne se limite plus au savoir technique, c'est aussi une certaine façon d'aborder le théâtre et de concevoir le rôle du metteur en scène.

1. Filiation et héritage

La question de l'héritage est centrale dans la réflexion autour de la formation du metteur en scène. Bien qu'éphémère, le théâtre s'inscrit dans l'histoire, et de nombreux metteurs en scène revendiquent leur appartenance à une certaine filiation. Guillaume Dujardin par exemple, reconnaît s'inscrire dans la suite de Jean Vilar, et avant lui Jacques Copeau, que ce soit dans son rapport au texte, au plateau nu, à l'acteur ou dans sa façon de penser la place du public.

¹ Ludovic Lagarde, « Parler de compagnonnage », in *Registres n° 6*, *op. cit.*, p. 43-44.

² Guillaume Dujardin, entretien cité.

L'héritage théâtral est important car une fois maîtrisé, c'est cette connaissance qui permet au metteur en scène d'inventer son propre théâtre, de développer son travail personnel, comme le suggère Jacques Nichet :

Je crois qu'il est nécessaire d'apprendre d'abord d'où l'on vient. [...] Sans le savoir, il y a quand même une filiation : on n'est jamais né tout seul et on est toujours le fils de quelqu'un. L'idée de se plonger dans le trajet des autres est intéressante, mais je dirais que c'est plus pour comprendre où on en est aujourd'hui, où on en est arrivé, et puis pour se relancer.¹

C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de se questionner sur la lignée dans laquelle on s'inscrit pour la reproduire fidèlement, mais bien pour pouvoir se positionner par rapport à elle, et faire ses choix artistiques en connaissance de cause.

La question de l'héritage et de la filiation est très liée à la figure du maître, ou du « père », que l'apprenti metteur en scène choisit pour apprendre auprès de lui son métier. Cette figure peut être incarnée par le metteur en scène que l'assistant seconde, mais l'assistant à la mise en scène peut également aller chercher ailleurs (géographiquement ou temporellement) ses maîtres, en particulier par la lecture, comme Myriam Tanant le dit de Giorgio Strehler :

Appartenant, comme il l'a souvent dit, à une « génération sans maîtres », parce que le théâtre italien accusait un retard dans la pratique de la mise en scène, il en a revendiqué et choisi trois, Copeau, Jouvet et Brecht, sans négliger ce qu'il reconnaissait devoir aux grands metteurs en scène russes Stanislavski et Meyerhold ou au metteur en scène autrichien Max Reinhardt. Le rapport aux maîtres ou aux modèles instaure une réflexion féconde qui permet à Strehler de transformer le théâtre italien d'une manière décisive pour ouvrir la voie à un théâtre résolument moderne en combinant des approches diverses sans pour autant renoncer à sa propre autonomie de créateur.²

Il arrive aussi que ces filiations ne soient pas conscientes, ou simplement pas revendiquées. Cela rejoint l'idée des « familles » précédemment évoquées. Reconnaître et choisir la sienne permet au jeune metteur en scène de s'identifier auprès de ses pairs. Il s'agit alors d'apprendre à les reconnaître, afin que l'assistant à la mise en scène puisse se repérer à l'intérieur de ce réseau et accepter ou non l'héritage qui fait l'objet de la transmission. Jean-Pierre Vincent souligne en effet l'importance de connaître non seulement ce à quoi l'on adhère mais aussi ce que l'on rejette :

On est forcément des héritiers de quelque chose. On est hériter avec bonne grâce de certaines choses, on est héritier en grinchant contre d'autres choses, on est héritiers de maîtres et d'ennemis. Si vous ne savez pas qui sont vos ennemis

¹ Jacques Nichet, « Enseigner l'inattendu », propos recueillis par Ariane Martinez, in *Registres n°6*, *op. cit.*

² Myriam Tanant, *Giorgio Strehler, op. cit.*, p. 6.

artistiquement, vous ne savez pas où vous êtes. Les maîtres ça vous aide à vous situer. Mais ce que vous ne voulez pas, ce que vous ne voulez pas que le théâtre devienne, c'est très important pour vous identifier à vos propres yeux.¹

C'est-à-dire qu'il est important pour le jeune metteur en scène de s'identifier au sein de la profession comme partisan d'une certaine approche du théâtre, mais il est encore plus important d'être bien conscient de ce qui lui semble incompatible avec sa vision du théâtre. Cela non dans le but de déclarer une guerre ouverte, mais de bien prendre conscience de l'endroit où il se situe dans le paysage théâtral.

2. Lien à l'histoire du théâtre

L'assistantat à la mise en scène peut être l'occasion d'approcher de façon différente certains moments de l'histoire du théâtre, comme l'explique Julie Valero :

Pour moi Klaus Michael Grüber est l'un des plus grands metteurs en scène du XXème siècle, et les spectacles de Grüber ne sont pas du tout photogéniques. J'ai essayé de regarder une VHS de Grüber, et c'était mal filmé, tout dans l'obscurité, en costumes d'époque... Mais quand je lis Grüber, quand je vois les scénographies, je me dis qu'il était génialissime, et quand je vois les VHS je ne comprends pas. Donc j'en ai reparlé avec Jean-François qui a été très marqué par lui, et il m'a dit « oui, il y a probablement quelque chose qui a mal vieilli. C'était vraiment l'art du théâtre, c'est-à-dire l'art de l'éphémère, il faisait le théâtre dont on avait besoin à ce moment là, à cet endroit là, et sans doute le revoir aujourd'hui ça n'a plus de sens ». Il y a des choses comme ça, des endroits de transmission où je me dis que ça arrive à la fois par la théorie et par la pratique, par les discussions,... Et puis Nicky Rieti, le scénographe, et Jean François Peyret, ils ont évolué dans les années 60-70, dans un milieu théâtral et culturel où tout était possible... parler avec des gens comme ça, c'est fabuleux, tu apprends beaucoup de choses.²

L'assistantat à la mise en scène permet de dialoguer avec une autre génération de l'histoire du théâtre. Ce dialogue est très important, d'abord parce que comme le souligne Julie Valero, les captations de spectacle ne permettent qu'un aperçu superficiel des œuvres. Elles ne peuvent pas se suffire, et le témoignage de spectateurs est précieux pour accéder de façon plus tangible à la nature de ces œuvres. Cela est d'autant plus intéressant lorsque le spectateur est un metteur en scène, car son regard sera plus complet. Si l'œuvre en question l'a frappé, il sera probablement en mesure de dire en

¹ Jean-Pierre Vincent, Rencontre avec Jean-Pierre Vincent et Baptiste Guiton, animée par Lucien Attoun et Joël Huthwohl, BNF/Théâtre Ouvert, cycle Traits d'union, conférence du 19/03/12, consultée le 03/02/15,

http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2012/a.c_120319_vincent_guiton.html, vers 28min.

² Julie Valero, entretien cité.

quoi, grâce au recul donné par le temps. La compréhension de ces mécanismes est intéressante pour le jeune metteur en scène qui est lui-même en train de se construire.

Ensuite parce que l'histoire du théâtre, art de l'éphémère, ne peut pas exister objectivement. Elle existe par le récit qui en est fait, et côtoyer quotidiennement ceux qui ont participé à un moment de cette histoire permet une approche plus directe, moins formelle de cette histoire que celle qui est proposée dans les divers écrits.

L'assistantat à la mise en scène permet aussi dans certains cas d'approcher une tradition, un savoir-faire théâtral qui nous est inconnu, comme cela a été le cas de Jean-Pierre Vincent aux côtés de Peter Brook :

J'ai beaucoup appris, en faisant la traduction de *Timon d'Athènes* avec Jean-Claude Carrière et Brook parce qu'il nous a parlé de Shakespeare et du cœur et du fond, de la racine du texte de Shakespeare pendant des jours et des jours et puis ensuite le travail avec les acteurs était le fruit de toutes les années où il avait travaillé avec la Royal Shakespeare, Stanislavski était au fond de ses poches...¹

Il s'agit ici bien sûr de la maîtrise profonde d'un auteur particulier, et d'une certaine méthode de travail avec l'acteur. D'une certaine façon, travailler avec Peter Brook, c'est travailler avec un héritier d'une autre culture théâtrale, dont il est imprégné : cela permet de s'approcher de cette culture et de s'y nourrir, ou de la rejeter, selon ses positions personnelles, mais elle aura été au moins approchée dans la pratique.

3. Positionnement politique

En France, le metteur en scène est amené à faire des choix politiques. C'est en effet lui dans la majorité des cas qui est responsable de l'orientation de sa compagnie en termes d'esthétique bien sûr, mais aussi de fonctionnement interne, de mode de financements, de rapport établi avec le public,...

L'assistant à la mise en scène qui se destine à la mise en scène va se retrouver confronté à différents modes de fonctionnement qui vont lui permettre de s'orienter et de trouver la voie qui est la sienne. D'abord en prenant conscience de cet aspect du métier, comme le dit Baptiste Guiton :

J'ai eu la chance d'assister un animal politique, et donc de voir ce que c'était que faire des choix.²

¹ Jean-Pierre Vincent, conférence citée, vers 51 min.

² Baptiste Guiton, entretien cité.

Un « animal politique¹ » est un metteur en scène qui a pris en main cet aspect indéniable de sa fonction et le revendique. Le jeune metteur en scène va découvrir ce qui guide ces choix. Sont-ils faits au cas par cas, en fonction de chaque création, ou bien la compagnie a-t-elle un fonctionnement qui se répète d'une création à l'autre ? Y a-t-il concordance entre les choix esthétiques et le fonctionnement mis en place par le metteur en scène, ou bien celui-ci accepte-t-il certains compromis ? Qu'est-ce qui est prioritaire ?

C'est évidemment plus marqué lorsqu'il s'agit d'un directeur d'institution comme c'est le cas ici. Baptiste Guiton poursuit :

Assister un directeur d'institution c'est comprendre comment marche une institution. Comprendre quels choix sont faits politiquement, en termes de label, de relation au public.²

C'est-à-dire qu'auprès d'un directeur d'institution, l'assistant à la mise en scène est amené à se confronter à d'autres types de choix, en termes de programmation par exemple, ou dans la construction d'un projet pour un théâtre en tant que lieu, ou encore autour de la place faite au public. Cela lui permet de se questionner de façon plus globale sur le théâtre. Parce qu'effectivement l'assistant se projette à la place du metteur en scène :

En tant qu'assistant tu te poses ces questions, pour savoir ce que tu ferais si tu étais à la tête d'une institution. Ça m'a donné à réfléchir, je me suis fait une opinion.³

Qu'il dirige ou non une institution par la suite, l'assistant à la mise en scène aura eu l'occasion de dépasser les questions esthétique ou de fonctionnement interne, en s'intéressant aux problématiques de l'échelon supérieur. Sa vision et ses interrogations seront plus globales, il sera donc en capacité de se positionner à une échelle qui dépasse sa proximité immédiate en s'inscrivant dans le paysage théâtral en connaissance de cause.

4. L'atelier du peintre

Le système de l'assistantat est souvent rapproché du modèle de l'atelier du peintre. C'était la force du projet de Josyane Horville pour l'Unité Nomade de

¹ Selon l'expression d'Aristote, qui souligne par là que le politique fait partie de la nature des hommes.

² Baptiste Guiton, entretien cité.

³ *Id.*

Formation à la mise en scène, relevée par plusieurs metteurs en scène dans le n°6 de la revue *Registres*, dont Jacques Nichet :

Je crois que ce qui peut être enseigné, ce qui peut être transmis, c'est cette relation au théâtre, plus qu'une technique. [...] Confronter des nouveaux metteurs en scène qui désirent trouver des chemins nouveaux à des « maîtres » comme Chéreau, comme Langhoff, comme Lev Dodine à Saint-Petersbourg, comme Régy, etc. Je pense que ce qui est juste dans cette démarche, qui est très ancienne dans l'art, c'est l'idée qu'on apprend dans l'atelier du peintre. Les jeunes peintres travaillaient dans l'atelier des grands peintres qui leur faisaient faire des commandes, ou le bras, le pied de leur propre tableau. Ils entraient dans l'atelier pour apprendre chez le peintre, quitte à casser plus tard ce qu'ils avaient appris pour faire autre chose.¹

Ce modèle révèle plusieurs choses. D'abord, qu'il s'agit avant tout lors d'un assistantat de bénéficier d'un climat de travail, celui qui est mis en place par le metteur en scène (avec l'aide de l'assistant) pour son équipe. Au sein de ce climat, le metteur en scène transmet une certaine dynamique de travail à son assistant, et donc une certaine « relation au théâtre », comme on l'a vu plus haut.

C'est ce que Baptiste Guiton appelle « fonctionner par bains » :

Je trouve que le mouvement d'esprit à opérer sans aucune résistance, c'est de fonctionner par bains. Il est passionnant à un moment donné d'essayer de comprendre le fonctionnement d'une pensée, d'une dramaturgie, d'une façon de faire, avant de réaliser son « propre meuble ». ²

Il s'agit, encore une fois, de se mettre dans la position de l'apprenant pour bien saisir l'ensemble du fonctionnement du metteur en scène et pouvoir ensuite, en prenant du recul, se positionner par rapport à ce fonctionnement. On retrouve ici aussi l'analogie artisanale.

D'autre part, l'atelier du peintre est aussi un lieu de réalisation, de pratique, comme le souligne Jacques Nichet. Les apprentis y réalisent des commandes, ou des morceaux de l'œuvre du maître leur sont confiés. Ce procédé marque une certaine confiance de la part du maître envers ses apprentis. On peut voir quelque chose de similaire dans le geste précédemment évoqué de certains metteurs en scène qui confient une réalisation à leur assistant.

Cette marque de confiance est constructive, car elle signifie à l'assistant à la mise en scène qu'il a le droit de développer son travail de façon individuelle, tout en restant sous le parrainage bienveillant du metteur en scène, comme le décrit Jacques Lassalle :

¹ Jacques Nichet, « Enseigner l'inattendu », in *Registres n°6*, *op. cit.*

² Baptiste Guiton, conférence citée, vers 31min.

Cela me fait un peu penser à ce qui se passe dans certains ateliers de peintres, où le disciple travaille à la découverte de ce qu'il cherche et non pas à l'imitation, même bouleversante, du Maître d'atelier. C'est ça, aider à naître. « Je suis là pour que tu adviennes, et non pas pour que tu m'imites, ou que tu me relaies, ou que tu me reproduises. Je suis là pour que tu me remettes aussi en question, pour que tu me provoques, pour que tu m'apostrophes. Nous sommes là, l'un et l'autre, pour cela. Nous sommes là dans une relation infiniment fraternelle et infiniment réfractaire ».¹

Il ne s'agit pas en effet d'un geste de charité de la part du metteur en scène. Il trouve lui aussi à se nourrir dans le travail de la jeune génération. À l'intérieur de l'atelier du peintre se construit une relation dynamique entre le maître et ses élèves, qui questionne le projet de chacun et l'amène à évoluer.

5. Dépossession et devoir de transmission

Une plaisanterie récurrente de Guillaume Dujardin, puis de Raphaël Patout, consiste à dire que « là où il y a un assistant, il y a un assisté », soulignant ainsi la dépendance du metteur en scène à un assistant dont il se passait très bien avant son arrivée.

Il y a effectivement une certaine dépossession du metteur en scène par l'assistant, que celle-ci soit volontaire ou non, consciente ou non. Cela fait d'ailleurs partie des réticences de Guillaume Dujardin à l'assistantat. L'assistant est un intermédiaire supplémentaire, un maillon de plus, et cet intermédiaire filtre une partie des informations qui vont arriver jusqu'au metteur en scène. Ce qui ne parvient pas jusqu'au metteur en scène ne lui appartient plus, alors qu'auparavant il en avait également la maîtrise.

On peut également parler de dépossession parce que le metteur en scène qui prend un assistant lui transmet toutes sortes de consignes afin que le travail de ce dernier soit satisfaisant. Or, il est assez universellement reconnu qu'il est plus efficace d'accomplir une tâche soi-même que de la faire effectuer à quelqu'un. En effet, pour « faire faire », le metteur en scène doit d'abord expliquer de quoi il s'agit, et comment il veut que la chose soit faite, c'est-à-dire les procédés qui sont les siens habituellement : il y a transmission, et cela prend du temps.

Sans oublier que, comme l'écrit Sophie Proust :

¹ Jacques Lassalle, « Un voyage partagé », in *Registres n°6*, *op. cit.*

En déléguant à d'autres, le metteur en scène avoue indirectement les limites de ses compétences.¹

C'est-à-dire que la présence d'un assistant peut remettre en question l'autorité du metteur en scène, à différents degrés. Le metteur en scène qui prend un assistant doit donc avoir confiance en lui-même, en l'assistant et ses capacités d'adaptation, en ses propres capacités à le former, et accepter de perdre la maîtrise directe d'une partie du processus.

Le metteur en scène fait ces efforts car dans la plupart des cas, il y gagne en disponibilité d'esprit à consacrer au projet. Bien que la question de la délégation soit délicate, elle peut tout à fait être envisagée comme un moyen de reprendre le pouvoir de façon plus globale, en se détachant des détails techniques.

Mais ces efforts sont fait aussi, bien souvent, dans une réelle conscience de l'importance de la formation de nouveaux metteurs en scène et un souci de transmission.

Ce souci de la part des metteurs en scène vient souvent de l'absence de transmission en leur faveur lors de leur propre formation, comme l'évoque Jean-Pierre Vincent :

J'ai commencé à 28 ans à faire de la formation, parce que je me rendais compte que je n'avais pas eu d'aide extérieure de ma génération précédente suffisante pour le faire, donc je me suis tout de suite retourné vers les autres et puis j'ai tiré.²

Il y a une volonté de réparer une forme d'injustice vécue lors des débuts. Il est probable aussi que le fait de s'être formé « sur le tas » ait aiguisé le regard de ces metteurs en scène sur l'importance d'une formation, ou du moins l'importance d'aide venant de l'extérieur, ce que Ludovic Lagarde décrit à propos de Christian Schiaretti :

Ce qu'il a lui-même beaucoup dit à l'époque, c'est qu'il avait souffert au départ de ne pas avoir de figure de « père » qui lui ait mis le pied à l'étrier, qui l'ait aidé à se construire, à aller plus vite. Il a eu ce sentiment de solitude et de manque de guide, et a sciemment essayé de corriger ça, en se sentant le devoir et la nécessité de former des gens, de leur mettre le pied à l'étrier. C'était quelque chose de très positif : il avait le souci, non pas de se servir d'un assistant, mais de profiter de ce moment pour former quelqu'un, et pour lui faire comprendre plus vite les différents aspects du métier, aussi bien au plan artistique que du côté de la production. Il a donc clairement assumé une fonction pédagogique.³

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, op. cit., p. 163.

² Jean-Pierre Vincent, conférence citée, vers 42min.

³ Ludovic Lagarde, « Parler de compagnonnage », in *Registres n°6*, op. cit., p. 45.

Comme je l'ai déjà évoqué, cette « fonction pédagogique » est bien souvent féconde pour le metteur en scène également. Il est d'ailleurs fréquent que des assistanat se prolongent dans la durée, et que la relation entre le metteur en scène et son assistant évolue vers une forme plus proche de la collaboration, ou de l'accompagnement dramaturgique que de l'assistanat. Cela est bien le signe que les deux individus s'enrichissent de cette relation.

On voit que les apports de l'assistanat sont nombreux en ce qui concerne la formation à la mise en scène. Cependant, la systématisation de ce parcours rencontre de nombreuses oppositions, car il comporte certains risques, comme nous allons le voir.

III. Un bon assistant ne fait pas un bon metteur en scène

A. Dangers de l'assistanat

1. La copie

L'inquiétude principale concernant l'apprenti metteur en scène assistant est que son travail subisse l'influence de son « maître » et qu'il soit limité à la simple copie. Cette crainte est d'autant plus forte si le maître en question a développé une esthétique personnelle très marquée, voire radicale, comme l'illustrent ces propos de Jacques Nichet au sujet de Claude Régy :

Je suis persuadé que l'assistanat, c'est une bonne manière d'apprendre la mise en scène [...]. Mais est-ce qu'être l'assistant de Claude Régy, qui a une écriture théâtrale si forte, ne risque pas d'inciter à devenir une copie de Claude Régy ? Sur le cas extrême de Claude Régy, poussé dans la pureté, dans la dureté, ça peut être passionnant d'être assistant, et très dangereux de faire comme lui. C'est l'éternel problème de l'épigone ou du disciple en art : ça risque de devenir une école.¹

Jacques Nichet oppose ici deux choses. Il y a l'idée qu'assister un grand metteur en scène, comme Claude Régy, est à la fois plus intéressant qu'assister un metteur en scène moins reconnu, et aussi plus dangereux.

Le travail d'un metteur en scène reconnu est effectivement, à priori, plus intéressant à suivre, car il y a de fortes chances que ses choix soient poussés à bout, pleinement assumés, et trouvent une cohérence dans un système global. Aux côtés d'un tel metteur en scène, un assistant se doit de rentrer le plus possible dans son système afin de bien comprendre le projet du metteur en scène, pour faire son métier le mieux possible.

Cette démarche d'immersion est susceptible d'inspirer à l'assistant un fort sentiment d'adhésion : la cohérence lui apparaît tellement qu'il lui est difficile d'envisager d'autres formes théâtrales. Sa production personnelle, alors, risque de se limiter à des déclinaisons du style de mise en scène développé par le maître.

Mathias Langhoff développe une réflexion intéressante autour de la copie :

Quand on peut vous imiter, alors c'est bien, car vous avez appris quelque chose. Vous avez appris que ce que vous faites est misérable – car ce que vous faites est bien seulement si ce n'est pas imitable. Que vous n'êtes rien d'autre qu'une machine à style. Quand votre travail fait que votre assistant se rend compte que c'est inimitable, que ça redémarre sans cesse à nouveau et se volatilise, qu'il n'y a rien de planifié, alors vous donnez l'exemple d'une chose qu'on peut

¹ Jacques Nichet, « Enseigner l'inattendu », in *Registres n°6*, *op. cit.*

apprendre en la voyant et en la comprenant. Quand vous sentez que vous avez affaire à des assistants qui commencent à travailler à la Brook, à la Chéreau, à la Langhoff, cela veut dire probablement que quelque chose cloche avec le modèle.¹

Ce que Langhoff souligne ici, c'est que ce qu'on appelle l'esthétique d'un metteur en scène ne se résume pas aux formes qu'il produit. Ce n'est pas la forme le point de départ. Si la forme reste la même, sans raison, c'est que quelque chose s'est figé dans la démarche de recherche du metteur en scène, alors que l'idéal décrit par Langhoff est en perpétuel mouvement, insaisissable. Paradoxalement, exercer la mise en scène de cette façon permet au disciple de comprendre les tenants et les aboutissants de cet art, et donc d'y construire son propre chemin. De cette façon, l'apprenti emprunte plutôt à la méthodologie de travail de son maître. Alors que pratiquer la mise en scène comme application d'un style ne lui permet, effectivement, que d'en recopier la forme externe.²

Il y a une volonté de préserver le jeune metteur en scène de toute forme d'influence, que Stéphane Braunschweig analyse comme une spécificité actuelle :

La crainte d'être trop influencé par ce qui a déjà été dit ou fait, de ne pas rester assez "soi-même" (pour parler comme Peer Gynt), crainte qui conduit à faire table rase plutôt qu'à se mettre en relation avec la pensée et l'imaginaire des autres, est certainement une tendance de l'époque.³

Or, cette volonté est illusoire. Personne n'existe en dehors de tout, personne n'est né de rien, chacun s'inscrit dans une lignée, consciemment ou non. Il semble plus fécond de reconnaître et de travailler avec son héritage plutôt que de le nier et le rejeter en bloc afin de devenir « soi-même ». L'analogie faite avec Peer Gynt souligne bien qu'il y a un certain orgueil dans cette posture qui rejette catégoriquement la copie.

D'autre part, la peur de la copie est probablement liée à une sorte de déni du caractère artisanal de la mise en scène, qui existe pourtant bel et bien, associé à une certaine humilité. Meyerhold, par exemple, revendique la copie comme une part importante de sa formation :

En tant que metteur en scène, j'ai débuté en imitant servilement Stanislavski. Au plan théorique, je refusais déjà de nombreux procédés de sa première

¹ Entretien avec Mathias Langhoff, réalisé par Olivier Ortolani, in Anne-Françoise Benhamou (dir.), *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, *OutreScène* n° 6, Strasbourg, TNS, Mai 2005, p.73.

² Certains arts martiaux recommandent la même approche à leurs pratiquants, les incitant à étudier bien plus le fond de la pratique que sa forme extérieure, qui peut varier d'un maître à l'autre, alors que « l'essence » de l'art martial reste le même.

³ Stéphane Braunschweig, *Petites portes, grands paysages*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 30.

période et j'étais très critique à leur égard, mais au plan pratique, en débutant, j'ai d'abord suivi timidement ses traces. Je ne le regrette pas, parce que cette période n'a pas duré, je l'ai vécue rapidement et de façon intensive, mais c'était tout de même une très bonne école de mise en scène. L'imitation ne comporte pas grand risque pour un jeune artiste. C'est un stade presque inéluctable. Je dirais même plus : quand on est jeune, il est utile d'imiter de bons modèles, cela affine sa propre indépendance intérieure, cela l'amène à se manifester. [...] Je dirais d'une façon plus précise encore qu'imiter un artiste dont on se sent proche permet de se définir jusqu'au bout.¹

Dans l'imitation, le jeune metteur en scène a l'occasion de saisir les mécanismes qui constituent le travail d'un autre. Les modèles tiennent alors lieu de guide sur un chemin complexe, ou rien n'est indiqué car il n'y a pas de formation.

La copie peut être un moyen d'affirmer successivement différentes propositions, qui s'appuient sur de l'existant. À travers ces propositions, l'apprenti va pouvoir s'affirmer dans sa posture de metteur en scène, qui est une fonction de chef, en ayant le soutien de ce qui a été construit par un autre pour se légitimer. Dans le même temps, à travers la succession de différentes lignes directrices, il va sentir quelles sont ses résistances, et ses désirs personnels : son « indépendance intérieure ». Il est alors en mesure de s'affirmer en son nom propre.

2. Le savoir faire

L'acquisition d'un certain savoir, d'une certaine maîtrise du métier est elle aussi une source de méfiance. En effet, un certain nombre de metteurs en scène affirment que leur effort consiste à justement ne pas utiliser cette maîtrise technique dans leur travail. C'est le cas par exemple de Stanislas Nordey :

On a assez vite un *savoir faire*, on apprend assez vite comment ça marche, un plateau, un acteur, comment ça réagit un public dans les institutions dans lesquelles on travaille. Après, c'est assez facile de décliner simplement son savoir-faire, de le mettre en œuvre. Sur la cinquantaine de spectacles que j'ai mis en scène, il y en a cinq ou six que j'ai faits comme ça. Il faut se battre pour que ça ne devienne pas un métier et que ça reste une passion.²

Il y a ici l'idée que la maîtrise technique n'est pas suffisante, ne fait pas tout, et qu'elle doit être animée par quelque chose d'autre. Le refus « que ça devienne un métier » traduit le souci de toujours réinventer, de ne pas faire par automatisme, afin que la pratique reste vivante.

¹ Vsevolod Meyerhold, *op. cit.*, p 118.

² Entretien avec Stanislas Nordey réalisé par Anne-Françoise Benhamou, in Anne-Françoise Benhamou (dir.), *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, *op. cit.*, p.82.

Ces metteurs en scène cherchent donc à se détacher du métier, comme l'explique Claude Régy :

Nous travaillons beaucoup sur la perte, sur l'arrêt du savoir, sur l'arrêt de ce qu'on appelle le métier, que ce soit le métier d'acteur ou celui de metteur en scène, d'éclairagiste... Il faut cesser de penser au savoir faire qui est une expression très juste. C'est impossible de « savoir faire » du théâtre. On sait faire d'autres choses, mais ce qu'est le théâtre, ce qu'est le jeu d'un acteur, ce qui se passe dans cette matière de l'écriture, sa nature, comment la maîtriser, pourquoi une représentation est inégale, pourquoi la matière ne se reconstitue pas de la même manière selon les publics, selon l'état des acteurs, ça, on ne sait pas. C'est ce qui fait la beauté et la fragilité du théâtre, on ne sait pas [...] Bien sûr il doit exister une expérience de la pratique mais ce n'est pas forcément cela qu'il faut écouter. J'ai l'impression que je ne sais pas faire, d'ailleurs peut-être que ce mode de travail est issu du fait que je ne sais pas faire. Peut-être que c'est cela la perte, peut-être que c'est ma chance de ne pas savoir faire de la mise en scène, faire du théâtre, et que personne ne m'a appris puisqu'il n'y a pas d'école pour ça. Donc je continue à ne pas savoir et je crois qu'honnêtement on ne peut pas savoir. Je me méfie de ceux qui savent.¹

Le metteur en scène décrit ici à la fois un effort pour oublier le métier, ou en tout cas pour aller à un endroit où le savoir s'arrête, en même temps qu'il nie l'existence de celui-ci. Claude Régy revendique son ignorance car elle préserve le mystère de l'art théâtral, sans en altérer « la beauté et la fragilité », parce qu'il se situe dans une démarche essentialiste de recherche de la pureté du théâtre. La maîtrise technique est pour lui de l'ordre de l'artifice et ne peut qu'encombrer son travail.

Mathias Langhoff revendique lui aussi une certaine ignorance technique, mais pour d'autres raisons :

Ce qui est d'ordre pratique et de l'organisation – ça il faut l'apprendre, mais ça on peut l'apprendre partout. Je crois que le metteur en scène qui ne sait pas est peut-être pour tout le monde – et pas seulement pour les acteurs – meilleur que celui qui sait. Comme vous savez, je suis metteur en scène et scénographe. Ce qui m'intéresse dans mes scénographies et ce qui intéresse bizarrement ceux qui les construisent, c'est que justement je ne sais pas comment les construire. Que justement ainsi on imagine des choses que normalement on n'imaginerait pas.²

C'est-à-dire que la maîtrise technique entraîne des automatismes, ainsi que des limitations. Si le metteur en scène connaît l'ensemble des possibilités techniques, son imaginaire va être limité à ce qui est réalisable. Ce que Mathias Langhoff dit sur la scénographie révèle que le travail du metteur en scène n'est pas forcément de savoir comment les choses vont être réalisées, mais peut être de justement demander ce qui

¹ Claude Régy in Jean-Pierre Thibaudat (séance animée par), « Interroger Claude Régy » in *Alternatives théâtrales* n° 43, avril 1993, p. 33.

² Entretien avec Mathias Langhoff, réalisé par Olivier Ortolani, in Anne-Françoise Benhamou (dir.), *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, op. cit., p.73.

n'est a priori pas possible. Alors peut naître une réelle collaboration : le scénographe (ou le constructeur) trouvera une solution pour réaliser le projet du metteur en scène, ou à partir des contraintes techniques dont il a la maîtrise, il lui fera une autre proposition.

Cela est valable pour tous les autres corps de métier. Si le metteur en scène sait comment faire les choses, il ne fera que donner des ordres que ses collaborateurs exécuteront. Alors que s'il ne sait pas, il peut amener ses collaborateurs à dépasser leurs limites pour explorer d'autres champs, et leur réponse l'amène lui aussi à des endroits inattendus. Chacun conduit l'autre en dehors de ses habitudes, dans le but d'inventer le langage qui conviendra le mieux pour permettre au projet initial d'exister.

Cette idée est présente également dans les propos de Sophie Proust :

Le savoir théâtral : acquisition pratique laborieuse à travers l'exercice de l'activité théâtrale, ne suffit pas pour réaliser une mise en scène. Une pensée sur l'œuvre est nécessaire sans que celle-là donne des clés immédiates à la création du spectacle.¹

Le rôle du metteur en scène est donc de fournir un projet qui ne se limite pas à la réalisation pratique du spectacle, mais qui comporte une certaine part de défi, ou du moins d'inconnues pour ses collaborateurs, afin que les possibilités de leur métier soient questionnées et ses limites dépassées.

Dans son article sur l'art et l'artisanat dans *Les Cités du théâtre d'art*, Monique Borie revient sur la façon dont Jacques Copeau explore cette dynamique délicate entre maîtrise et renouvellement :

Le métier au sens de « capacité ouvrière » – selon sa formule – est indissociable de la notion de théâtre d'art, mais un métier qui doit faire « la preuve de l'invention » et Copeau d'opposer le métier au sens vrai au métier conçu comme faculté de se réfugier dans des formules. « En faveur du vrai métier, si intimement associé à l'art que l'on ne l'en saurait distinguer et faute duquel rien ne se peut exprimer, nous nous insurgeons contre le faux métier, celui qui s'exhibe seul et qui n'exprime rien. Le métier dramatique ne tire sa nécessité, sa forme et sa cohésion que de l'invention dramatique ».²

On retrouve le danger du « faux métier », c'est-à-dire de la maîtrise technique qui, n'étant au service de rien, n'est pas animée par quoi que ce soit. Copeau reconnaît la nécessité d'une certaine technique, mais celle-ci n'est pas suffisante. Il lui faut « l'invention dramatique » : elle n'est légitime que si ses moyens, au service d'un projet de mise en scène, lui permettent de se renouveler.

¹ Sophie Proust, *La Direction d'acteur*, op. cit., p. 159.

² Monique Borie, « L'Artiste et/ou l'artisan », in Georges Banu (dir.), *Les Cités du théâtre d'art*, op. cit. p.162.

B. L'assistantat est insuffisant

1. Formation par défaut

La formation à la mise en scène par l'assistantat rencontre un certain nombre d'oppositions du côté des militants pour une réelle formation à la mise en scène en France.

Ainsi Jean-Pierre Han écrit :

En France, la fréquentation des grands artistes de la scène a souvent servi d'alibi à la carence de formation à la mise en scène. L'idée était que cette simple proximité suffisait pour que, par imprégnation sans doute, un certain savoir puisse être distillé. Et peu importe que les « maîtres » aient été disposés et disponibles pour faire acte de transmission... Pleins gaz aussi sur le système de l'assistantat. Mais on est plutôt revenu de ce mode – par défaut – de transmission, peut-être parce qu'enfin on l'a jugé insuffisant.¹

La formation à l'assistantat ne servirait qu'à combler le manque de formation à la mise en scène en France. En effet, nous avons vu que l'assistantat pouvait être un espace de formation et de transmission pour le jeune metteur en scène, mais cet espace n'est pas toujours investi de cette façon, que ce soit par l'assistant ou par le metteur en scène.

L'assistant à la mise en scène reste avant tout dévoué aux besoins de la production et de la création du spectacle, de la même façon que le metteur en scène ne souhaite pas forcément s'investir dans un processus de transmission lorsqu'il prend un assistant : il a besoin d'un appui technique pour la création et l'objet premier de la relation entre un metteur en scène et son assistant est bien la création d'un spectacle. Il est donc illusoire de penser que l'assistantat à lui seul forme à la mise en scène : ce n'est le cas que lorsque ce désir est présent chez l'assistant, et la volonté de transmission du metteur en scène facilite grandement le processus.

Faire de l'assistantat le parcours privilégié pour accéder à la mise en scène comporte un fort risque d'institutionnaliser cette voie, et donc de la vider de son sens. C'est la raison qu'évoque Jacques Lassalle à sa réticence à ce type de formation :

Je suis d'une génération marquée par le cinéma de la Nouvelle Vague, et par les déclarations telles celles de Chabrol : « La technique c'est deux heures avec un bon chef opérateur, la malédiction c'est l'assistantat. » Je reportais tout naturellement au théâtre cette prévention contre la méritocratie, la lente et régulière progression dans la profession (formation, stage, assistantat, et puis vers la quarantaine, première réalisation).²

¹ Jean-Pierre Han, « La fréquentation des grands artistes », in *Dédale* n°5, « Transmettre II », Châlons en Champagne, CNAC, 2005, p. 17.

² Jacques Lassalle, « Un voyage partagé », in *Registres* n°6, *op. cit.*

Permettre de façon systématique aux assistants de pouvoir réaliser leurs propres mises en scène semble en effet peu pertinent, rien ne garantissant que l'assistant à la mise en scène ait réellement eu l'occasion de développer son propre travail au travers de ces expériences d'assistantat.

De plus, cette logique rend impossible de créer avant un certain âge, ce qui va à l'encontre de ce qui est pratiqué à l'heure actuelle au sein du paysage théâtral français. Barrer aux jeunes metteurs en scène l'accès à la création ne fait pas partie des objectifs d'une réforme du système de formation à la mise en scène. La « méritocratie » qui soutient ce système participe aussi de la formation « faute de mieux » qui est décriée.

Dans leur *Manifeste pour une formation à la mise en scène*, Robert Cantarella et Jean-Pierre Han soulignent les dangers que comporte ce parcours par défaut, qui n'en est donc pas vraiment un :

En France la pensée commune d'aujourd'hui veut que cet art et ce métier soient innés, ou mieux, appris par infusion : laissez un jeune apprenti en contact régulier avec un génie patenté et vous verrez surgir « un » metteur en scène. Pensée paresseuse et surtout réactionnaire en ce qu'elle permet la reconduction du même, via une idéologie de la *science infuse* qui n'a jamais servi que les relais du pouvoir déjà en place. Pour cette idéologie le système tel qu'il est se suffit amplement. Dans la pléthore des lieux de formation d'acteurs, le futur metteur en scène se lèvera pour prendre en charge ses compagnons de fortune et commencera le chemin de Damas de la reconnaissance qui ne manquera pas de croiser les regards vigilants et acérés du critique et du professionnel de la distribution. Le marché, dont ils sont les garants et les servants, avec sa logique de circulation, fera le reste.¹

Les auteurs s'opposent à l'idée qu'un metteur en scène n'est rien de plus qu'un acteur ayant fait preuve de plus d'initiative que ses camarades de formation, et dont le travail s'inspire de celui des metteurs en scène qu'il a rencontrés.

On retrouve la peur de la copie précédemment évoquée. La recherche artistique de l'assistant doit s'affranchir du travail de ceux qui ont été ses maîtres. S'il ne le fait pas, non seulement il ne parviendra jamais à construire sa propre identité théâtrale, mais c'est aussi tout le milieu théâtral qui est progressivement amené à une sorte de sclérose, puisque dans ces conditions, il n'y a aucun facteur de renouvellement.

2. Affranchissement

Baptiste Guiton insiste sur le caractère temporaire que doit avoir l'assistantat pour celui qui veut faire de la mise en scène :

¹ Robert Cantarella et Jean-Pierre Han, *Pour une formation à la mise en scène*, *op. cit.*

Il ne faut pas rester trop longtemps quelque part, il ne faut pas devenir l'assistant attiré de quelqu'un. Il faut faire attention à ça, il faut vite prendre son indépendance. On est collaborateur artistique ou assistant à la mise en scène, c'est-à-dire quelque chose de pragmatique, d'assez technique, parfois d'un peu artistique, dramaturgique, parfois même un petit peu intellectuel. Mais dès lors qu'on commence à devenir un artiste il faut évidemment revendiquer son indépendance artistique.¹

Pour lui, l'assistantat ne peut être qu'une étape, dans laquelle il ne faut pas trop s'attarder, malgré tous les bénéfices que l'apprenti metteur en scène peut en tirer.

Cela rejoint les propos de Jean-Pierre Vincent, alors qu'il répond à une question sur l'utilisation de l'assistantat comme une formation à la mise en scène :

De mon point de vue, je suis un peu dubitatif. Je pense que ça peut servir, mais pas longtemps. Au fond, ça dépend de comment la personne s'en sert. Mon fils par exemple, qui est réalisateur de cinéma, a fait deux ou trois assistantats mais ensuite il a préféré rester au chômage pendant longtemps pour ne pas rester assistant, c'est à dire pour ne pas y rester à vie d'une certaine façon. Parce qu'on peut y rester dans sa tête aussi. Et je pense que ça peut être très utile dans ce cadre de l'école, mais ce n'est pas la solution miracle.²

Et c'est bien à cela que sont liées les problématiques autour de la copie : il faut que l'assistant puisse sortir de l'assistantat « dans sa tête ». C'est-à-dire qu'il s'affranchisse de l'influence du metteur en scène qu'il a assisté, mais aussi qu'il sorte de la posture de l'assistant pour devenir celui qui prend les décisions, fait les choix, et construit le spectacle.

Claudine Galea fait le même constat dans l'introduction du dossier d'*UBU* sur l'héritage :

Et l'on voit, entre autres, que l'enseignement d'une technique est inséparable d'un chemin de vie, que la notion de Maître, pour donner ses fruits, exige d'être dépassée, et que le disciple n'est devenu artiste qu'une fois affranchi. C'est cet affranchissement, qui, à bien des égards, peut aussi être considéré comme une trahison [...] Au fond, les vrais héritiers sont ceux qui continuent en transgressant, en faisant de leur pratique, comme le souligne Thomas Richards, une nécessité intérieure qui passe par le doute et le questionnement d'un savoir.³

Apprendre l'exercice de la mise en scène n'est fécond que si l'élève s'approprie cet apprentissage en se libérant de l'influence du maître. Se libérer de l'influence ne signifie pas changer radicalement de direction, par simple esprit de contradiction (car alors l'influence est encore bien présente, et agit comme un repoussoir). Il s'agit plutôt de digérer l'héritage transmis et de composer avec lui.

¹ Baptiste Guiton, entretien cité.

² Jean-Pierre Vincent, conférence citée, vers 61 min.

³ Claudine Galéa, « Héritier et affranchi », in Claudine Galéa (introduction par), « Dossier : Reprendre le flambeau », *op. cit.*, p. 12.

Si l'on peut parler de « trahison », c'est bien parce qu'à un moment, l'apprenti metteur en scène arrête d'assister le maître et se met au service de son propre projet. Certains metteurs en scène parlent aussi de « tuer le père », acte nécessaire pour s'affirmer soi-même. Cette « trahison » n'est pas fatalement violente, d'autant que la nécessité en est souvent reconnue par le maître lui-même. Jacques Lassalle, dans une adresse imaginaire à son élève hypothétique, l'illustre bien :

« Cependant, ce qui chez toi me concerne le plus, m'est le plus proche, est peut-être ce qui te limite. Apprends à te débarrasser de moi, et plus généralement des influences que tu declares comme décisives. Reconnais-les et apprends à t'en défaire, simultanément, c'est-à-dire, ne les nies [*sic*] pas, mais ne t'immerges [*sic*] pas en elles. Ne perds jamais de vue ton propre désir ».¹

Il s'agit donc de savoir comment l'apprenti metteur en scène parvient à se défaire de ces influences.

C. Comment l'assistantat est-il complété ?

1. L'enseignement dans les grandes écoles

Je vais m'intéresser ici à ce qui constitue les programmes des sections mise en scène de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre et de l'École du Théâtre National de Strasbourg. Les descriptifs de ces formations sont disponibles en ligne sur le site des deux écoles². Il ne s'agit pas de faire le bilan de leur projet de formation, mais plutôt de considérer quels apports semblent importants pour former à la mise en scène. Je ne souhaite pas non plus comparer ces deux formations l'une à l'autre, mais plutôt en chercher les points communs.

Il faut d'abord souligner la part importante que tient l'assistantat dans ces formations, et on peut le comprendre pour les raisons évoquées dans la deuxième partie de ce mémoire. Les élèves réalisent des assistantats sous la forme de stages, au sein de l'école ou auprès de structures professionnelles. Ce lien avec le monde professionnel est poursuivi, même après la sortie de l'école, via des dispositifs facilitant l'insertion des anciens étudiants dans le milieu professionnel.

Ces deux écoles dispensent également des cours théoriques, destinés à étoffer le bagage culturel et critique des étudiants, autour de l'histoire du théâtre, des politiques

¹ Jacques Lassalle, « Un voyage partagé », in *Registres n°6, op. cit.*

² ENSATT : <http://www.ensatt.fr/index.php/2-uncategorised/37-metteur-en-scene>
TNS : <http://www.tns.fr/la-formation>

culturelles, ainsi que des cours plus techniques sur la production, l'administration et la législation du spectacle vivant.

L'ENSATT comme le TNS sont des écoles regroupant des formations pour tous les corps de métier du théâtre. La transversalité entre les différentes sections est une composante essentielle de leur enseignement à toutes deux. C'est dans l'échange avec les autres étudiants, en formation dans les autres disciplines, que chacun a l'opportunité de découvrir et de construire de façon empirique le langage théâtral qui permet de communiquer au sein d'une équipe de création. Ces rencontres au sein de l'école seront poursuivies, ou non, dans la suite du parcours des jeunes metteurs en scène. Elles constituent la première partie de leur réseau. Elles auront servi à découvrir certaines affinités ou réticences dans l'approche du théâtre, et détermineront sans doute les critères servant le choix de leurs collaborateurs par la suite.

Les élèves metteurs en scène suivent également des cours de dramaturgie et d'analyse de textes, et ils sont amenés à réaliser sur le papier des projets de mise en scène. Ils se forment donc à élaborer une pensée et imaginer les moyens de transmission d'un texte, en solitaire. Il s'agit du premier travail du metteur en scène, du moins dans le cadre du travail dont le point de départ est un texte.

Enfin, ces formations comportent une part de pratique importante, où les étudiants sont amenés à réaliser leurs propres projets, en lien avec les autres sections de l'école. Dans ce cadre, les étudiants metteurs en scène vont travailler sous le regard d'un metteur en scène. Ce metteur en scène va faire des retours aux étudiants, mais pas seulement sur l'aboutissement du travail, comme c'est le cas partout ailleurs en dehors d'un cursus de formation. Présent en répétition, le formateur va échanger avec l'étudiant sur la manière qu'il a de travailler, sur le fonctionnement qu'il met en place avec son équipe, sur le langage artistique qu'il est en train de construire. Jacques Lassalle explique ce positionnement ainsi :

Il ne s'agit pas de former les uns et les autres, il s'agit de les aider à naître à eux-mêmes dans l'infini concret d'un texte. [...] Alors, dire à un jeune metteur en scène, « vous allez travailler non pas comme assistant, non pas en étant auprès de moi dans la salle et en voyant, jour après jour, ce qui se fait sur la scène mais au contraire, c'est vous qui allez travailler, et moi, je serai dans la salle [...] Et dans mon regard, dans l'expression que suscite en moi votre travail, peut-être trouverez vous la matière d'un enrichissement, d'un prolongement de vous-même.[...] ». Il s'agit donc d'un parcours

d'accompagnement, une espèce de droit d'aînesse, amicalement, humblement pratiqué, pas plus, pas moins.¹

Il s'agit d'une forme de tutorat, dont le but est de permettre à l'élève de se construire entièrement, en lui laissant une certaine liberté. Le renversement des positions évoqué est troublant : c'est le maître qui regarde l'élève travailler, et qui devient le vis-à-vis parfois précieux pour le metteur en scène. Cela semble être la dernière étape avant l'autonomisation complète de l'élève, et on la retrouve dans d'autres métiers, via le système de l'apprentissage pour l'artisanat, ou lors de la dernière année de formation des enseignants.

L'école est donc le lieu privilégié pour entreprendre ses premiers projets car il s'agit d'un espace sécurisé pour agir, alors que l'assistantat est un espace sécurisé pour penser, et se positionner personnellement.

2. Multiplication des expériences

Le fait de multiplier les expériences d'assistantat apparaît souvent comme un bon moyen de pallier les différents manques de ce parcours pour l'apprentissage de la mise en scène.

En effet, la pratique de la mise en scène est très variée, et chaque metteur en scène a ses points forts, ses faiblesses et ses opinions qui l'ont amené à développer une certaine méthode de travail. Faire plusieurs assistantats permet de se confronter à différentes manières de travailler et d'envisager le théâtre. L'assistant va donc pouvoir constituer sa méthode de travail en « empruntant » des éléments chez chacun des metteurs en scène qu'il a assisté, et composer ainsi des procédés qui lui seront propres.

Raphaël Patout revient ainsi sur deux des assistantats qui ont constitué son parcours :

Avec Pierre Kuentz, ce qui m'a beaucoup intéressé c'est la méthode de travail. Et l'endroit de théâtre dans lequel il est, c'est-à-dire qu'il est dans une forme de détente, c'est comme un travail un peu latent, tu as toujours l'impression qu'on déconne et que tout se fait de manière très détendue, et en respectant pas les horaires, etc (ce qui est épuisant par ailleurs). Alors qu'avec Guillaume Dujardin, il y a une forme d'efficacité de plateau, et dans le respect des horaires, il y a une forme de rigueur qui apparaît.²

¹ Jacques Lassalle, « Un voyage partagé », in *Registres n°6, op.cit.*

² Raphaël Patout, entretien cité.

Raphaël Patout décrit en quelques sortes deux extrêmes dans la méthode de travail, et passer de l'un à l'autre lui a permis de comprendre ce qu'implique de faire le choix de la rigueur, ou non. Il n'y a pas de jugement dans le regard qu'il porte sur ces deux assistanats : il ne dit pas qu'une méthode de travail est meilleure qu'une autre. Il a retiré quelque chose de chacune de ces expériences, et c'est ce que permet la multiplication des différents assistanats.

Cette stratégie permet également de limiter le risque de la copie, et de faciliter l'émancipation de l'apprenti metteur en scène. Après avoir amplement observé de nombreux metteurs en scène, l'assistant perçoit bien qu'il n'y a pas une mais de multiples façons de faire du théâtre, alors que suivre un seul metteur en scène peut donner la sensation qu'il existe une vérité, et qu'il faut travailler à s'y conformer. En conséquence, l'apprenti metteur en scène ayant vécu de multiples expériences est plus mobile sur ses principes, car une certaine relativité lui est apparue.

Les différents vécus qu'il a eus lors de ses assistanats permettent aussi de dédramatiser le rôle qu'il se prépare à prendre, justement car il n'y a pas une bonne façon de faire, et il est possible de faire des erreurs, comme en ont fait tous les metteurs en scène qu'il a assistés.

Cet avantage ne doit pas se retourner contre le jeune metteur en scène. Ce n'est pas parce que tout est possible que tout se vaut, et il est bel et bien important qu'il fasse des choix dans le panel des modèles qu'il a rencontré. Il est nécessaire qu'il s'affirme, et cela il ne peut le faire qu'en son nom propre.

3. Pratique personnelle

Il est en effet indispensable de faire pour se former. Comme l'a dit Raphaël Patout, il n'est pas possible de comprendre la place du metteur en scène tant que l'on ne l'a pas occupée. C'est aussi le point de vue de Jacques Nichet :

Je pense que s'il y a un conseil à donner, c'est de faire : on peut faire dans les écoles, on peut faire en dehors de l'école, on peut faire dans un va-et-vient entre l'école et l'extérieur. Mais il faut faire, et si on suit l'école mais qu'on ne fait rien, si on est assistant mais qu'on ne fait rien, à ce moment là je ne crois pas qu'on devient metteur en scène ; on apprend quelque chose mais qu'on ne pratique pas assez.¹

¹ Jacques Nichet, « Enseigner l'inattendu », in *Registre n°6, op. cit.*

L'idée est que le jeune metteur en scène doit s'immerger dans sa pratique personnelle pour la construire et pour la définir. Il est important de passer du temps à réfléchir, à se situer dans l'histoire du théâtre et par rapport à son parcours, mais cette réflexion n'est réellement féconde que si elle a lieu à partir d'une expérience vécue, pour l'éclairer, la contrarier ou la prolonger.

La question du cadre dans lequel pratiquer se pose évidemment. Pour « faire », il faut du temps, et un espace, ainsi que la possibilité de montrer le fruit de son travail. De nombreux metteurs en scène commencent leurs premiers travaux dans le cadre universitaire. La pratique est tellement prioritaire dans la formation du metteur en scène pour Jacques Nichet qu'il recommande même de travailler sur de plus courts formats, en attendant d'avoir les moyens de faire des spectacles d'une plus longue durée. Il y a dans cette idée quelque chose de très proche de ce qui se pratique pour le cinéma, où les réalisateurs doivent passer par la création de plusieurs courts métrages avant d'envisager la production d'un long métrage.

En faisant, le metteur en scène prend des risques. Il sort de la position d'observation qui est propre à l'assistant, et d'une situation protégée en quelque sorte. Il est amené à s'exposer, en premier lieu devant son équipe, et donc à assumer ces choix. C'est une composante essentielle de son métier, comme le souligne Peter Brook en disant :

Le metteur en scène, lui, doit dévoiler ses incertitudes à tous ses interprètes.
[...] Répéter une pièce, c'est penser à voix haute et devant tous.¹

Cet apprentissage, qui est absolument individuel, ne peut pas passer par autre chose que la pratique personnelle et l'affirmation de son projet, comme de ses doutes, au sein de l'équipe.

Cette exposition se poursuit par la confrontation au public, qui est d'un autre ordre mais tout aussi capitale, comme le souligne Meyerhold :

Les critiques souhaiteraient tout particulièrement que la maturation de l'artiste ait lieu quelque part dans un laboratoire avec des fenêtres bien voilées et des portes bien closes. Mais nous poussons, mûrissons, cherchons, nous nous trompons et nous trouvons sous les yeux de tout le monde, et en collaboration avec notre spectateur. C'est le sang versé sur le champ de bataille qui instruit le chef d'armée. L'artiste, lui, apprend au prix de son propre sang... Et qu'est-ce qu'une erreur ? L'erreur d'aujourd'hui peut parfois engendrer le succès de demain.²

¹ Peter Brook, *L'Espace vide*, Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 142-143.

² Vsevolod Meyerhold, *op. cit.*, p. 82.

C'est d'ailleurs un risque parfois souligné de la formation dans une école : apprendre dans un environnement trop sécurisant et protégé des regards extérieurs. Cet environnement ne reflète pas la réalité du métier de metteur en scène, qui est une place où l'on est très exposé. Le jeune metteur en scène devra faire ses armes « sur le champ de bataille », et apprendre à relativiser.

D'autre part, cela occulte toute une partie du processus, qui est la rencontre avec le public. Cette rencontre fait évoluer le travail, c'est aussi dans cette rencontre que le travail trouve du sens, c'est donc une étape indispensable à la formation du metteur en scène.

Enfin, faire, c'est sortir de la position de l'apprenant, qui est toujours plus ou moins passive. Or le metteur en scène n'est jamais passif : c'est toujours lui qui enclenche les choses. C'est pourquoi il est essentiel qu'il se déclare comme metteur en scène pour le devenir.

4. Autoproclamation

Dans *l'Espace vide*, Peter Brook raconte cette anecdote à propos de ses débuts comme metteur en scène :

J'ai personnellement débuté par ma deuxième mise en scène, parce que, lorsque, à dix-sept ans, je me suis trouvé en face de mon premier groupe d'amateurs, sévères et critiques, j'ai été contraint d'inventer un triomphe imaginaire et tout récent, pour nous donner à tous, à eux comme à moi-même, la confiance dont nous avons besoin. A la première répétition, on est toujours, jusqu'à un certain point, un aveugle qui guide des aveugles.¹

Ce que cette histoire souligne, c'est que la mise en scène est en partie un jeu de rôle. Guillaume Dujardin soutient cette thèse et la répète fréquemment à ses étudiants. Le metteur en scène n'est pas celui qui prend les décisions car ses idées sont meilleures que celles des autres, mais parce que les rôles sont répartis de cette manière. Dès lors, pour être metteur en scène, il faut le décider, et affirmer que l'on est metteur en scène.

L'expérience du metteur en scène va bien évidemment l'aider à asseoir cette affirmation, et renforcer son sentiment de légitimité, aux yeux de l'équipe comme aux siens. Cette expérience peut être constituée par des assistanat à la mise en scène, une solide formation universitaire, ou encore une bonne connaissance du jeu de l'acteur, peu importe, du moment qu'elle donne la confiance dont parle Peter Brook.

¹ Peter Brook, *L'Espace vide*, *op. cit.*, p. 139.

Jacques Lassalle aborde cette question dans l'autre sens :

Simplement, assez vite mes camarades me disaient « on aime bien la façon dont tu nous regardes, dont tu nous dis, dont tu agis,... » Autrement dit, je suis de ceux qui pensent qu'on « ne naît pas metteur en scène mais qu'on le devient ». [...] Ce sont les autres qui font de vous un metteur en scène.¹

Ici, le metteur en scène se trouve comme « propulsé » à son poste par ses camarades comédiens, sans l'avoir consciemment choisi. Il arrive aussi que des demandes surviennent de la part de l'équipe en direction du metteur en scène, lui réclamant de s'occuper de telle ou telle chose, ou lui reprochant de ne pas le faire : c'est parfois l'équipe qui définit la place du metteur en scène. Celui-ci se retrouve alors à subir sa fonction.

Cependant, ce cas de figure ne peut se produire que si le metteur en scène ne s'affirme pas comme le chef de l'équipe. Il est tout à fait possible qu'un metteur en scène le devienne sans y avoir vraiment pensé, parce que le cours des choses a fait que ses camarades l'ont mis à cette place. Pourtant, il me semble qu'il ne peut rester à cette place que s'il s'y sent assez légitime pour porter le projet et soutenir l'ensemble de l'équipe au cours de la création. Cette légitimité s'appuie ici sur la confiance que le groupe fait au metteur en scène, mais elle trouve aussi d'autres soutiens dans son vécu précédent.

D'autre part, il est possible que le metteur en scène s'affirme sans problème et ait une grande légitimité à l'intérieur de son équipe, sans pour autant avoir une reconnaissance au sein du métier. Ses pairs peuvent refuser de lui accorder le statut de metteur en scène, parce qu'ils estiment soit qu'il n'a pas le talent, ou l'audace que réclame la fonction, soit qu'il n'a pas la maîtrise de l'outil théâtral, qu'il ne connaît pas assez son métier au sens artisanal pour prétendre à ce titre.

Il lui est alors lui-même difficile de se dire metteur en scène, car il lui sera difficile de pratiquer : sans la reconnaissance des pairs, l'accès aux moyens de production et la diffusion de son travail sont grandement compliqués, et il lui faudra œuvrer à l'écart des circuits reconnus, ou renoncer. S'il persiste, peut-être que son travail gagnera en singularité, et qu'il parviendra à construire son chemin vers le public qui appuiera son travail : la ténacité est aussi un moyen de s'affirmer. Cela explique que

¹ Jacques Lassalle, « Un voyage partagé », in *Registres n°6*, *op. cit.*

Meyerhold parle du metteur en scène comme d'un « chef d'armée », soutenant la métaphore militaire par l'évocation du « sang versé sur le champ de bataille¹ ».

Si la nécessité de former des comédiens, des scénographes, des costumiers, des créateurs sons et lumières est clairement reconnue, alors que la formation à la mise en scène est encore assez polémique, c'est peut-être parce que contrairement aux autres membres de l'équipe, le metteur en scène a le pouvoir. C'est-à-dire qu'à un moment ou un autre, il faut le prendre et se l'approprier. Et c'est peut être cela que l'on ne peut pas apprendre autrement que par soi-même.

¹ Cf *supra*, p. 81.

Conclusion

L'assistant à la mise en scène occupe une place mal définie au sein des équipes théâtrales. Comme on l'a vu, le panel des tâches qu'il est amené à accomplir est très large et très variable, et sa fonction investit de façon réellement transversale le processus de création. Il fait le lien à l'intérieur de l'équipe, avec un soutien plus particulier au metteur en scène, dont il est l'interlocuteur privilégié.

Si parler du métier d'assistant à la mise en scène est problématique, il est certain que l'assistanat est un moyen d'approcher de très près et de l'intérieur les différents métiers du théâtre, et en particulier le métier du metteur en scène.

La connaissance du métier est une étape indispensable dans la formation à la mise en scène, et l'assistanat est une bonne voie pour parvenir à cette connaissance. Malgré quelques réticences, motivées par la peur que la mise en scène ne devienne rien d'autre que l'application automatique d'une technique, la nécessité d'une certaine maîtrise technique est assez bien reconnue concernant l'élaboration d'une formation à la mise en scène, comme l'illustrent les auteurs du *Manifeste pour une formation à la mise en scène* :

De fait, il existe une formation. Elle est constituée par l'expérimentation. Cette voie est praticable par l'assistanat ou par d'autres « fréquentations ». En étant acteur, scénographe, écrivain de textes théâtraux, dramaturge, le futur metteur en scène fait son parcours du combattant. Une école n'exclut pas cette fonction dite « sur le tas ». Elle n'a pas de vertu plus grande, elle permet tout simplement de penser le geste, en y incluant à la fois la pratique de l'acteur et l'assistanat – le fait d'être soi-même acteur à un moment de son travail, permet d'acquérir un savoir sur le corps important. Dans le programme de l'École, l'apprenti metteur en scène devra suivre un apprentissage de la scène en jouant et en dirigeant des acteurs, puis au cours de sa formation, être assistant d'une expérience professionnelle.¹

On l'a vu, le parcours qui passe par l'assistanat pour parvenir à la mise en scène comporte certains dangers pour l'apprenti metteur en scène. Il est pourtant donné ici comme essentiel à la formation du metteur en scène, en complément d'une pratique du

¹ Robert Cantarella et Jean-Pierre Han, *Pour une formation à la mise en scène*, op. cit., p. 62.

jeu, et à condition qu'il s'inscrive dans une réflexion globale sur son propre geste. C'est l'existence d'une école qui doit favoriser l'élaboration de cette réflexion.

Cette réflexion se nourrit dans la pratique individuelle, qui permet au jeune metteur en scène de s'affirmer, en construisant le lien entre le théâtre qu'il veut faire et celui d'où il vient, dans une dynamique féconde entre l'invention et l'apprentissage de l'histoire. Cette tension habite le théâtre et le constitue :

Que ce métier est un artisanat d'art qui peut profiter d'un savoir ancien qu'il faudra transformer et railler. La mise en scène de la parole, telle que l'art du théâtre le pense, est un travail de présence entre spectateurs et acteurs. Ce lien est suffisamment riche et de plus en plus rare, pour que cette pratique soit bien traitée. Et quel plus beau traitement peut-on donner à une profession que la confiance dans son savoir communiqué ? En connaissant mieux son acte artistique le metteur en scène de théâtre retrouve le geste croisé de la tradition et de la critique. Fonctions essentielles du théâtre depuis son apparition.¹

La transmission est en effet une problématique inhérente au théâtre, et elle est très liée à la fonction du metteur en scène. Les grands metteurs en scène sont bien souvent de grands pédagogues. Je pense à Jacques Copeau, Antoine Vitez, ou encore Peter Brook, qui ont formé de nombreux comédiens et des metteurs en scène.

La formation à la mise en scène est une question importante, délicate à traiter car il n'y a pas de recettes, les parcours sont divers et ont chacun leur mérite.

Le jeune metteur en scène doit avoir une certaine maîtrise du métier qui est le sien, mais sans que ce métier prenne toute la place : il lui faut sans cesse l'animer d'un nouvel élan. Si les besoins de formation à la mise en scène sont si complexes à saisir, c'est peut-être parce que cette formation ne s'arrête jamais vraiment, que le savoir doit sans cesse être remis en question, et le métier perpétuellement réinventé.

¹ *Ibid.*, p. 11.

Bibliographie

L'ASSISTANAT A LA MISE EN SCENE

- MAROWITZ Charles, « Lear Log » et « Notes on the Theatre of Cruelty », in MAROWITZ Charles et TRUSSLER Simon, *Theatre at work*, Londres, Methuen, 1967.
- PROUST Sophie, « Les Écrits de l'assistant à la mise en scène », in GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010.
- PROUST Sophie, *La Direction d'acteur : dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Vic la Gardiole, l'Entretemps, 2006.
- PROUST Sophie, « Assistanat à la mise en scène : un métier ! », in *Théâtre(s)* n°1, Nantes, Millénaire Presse, printemps 2015.
- STURM Dieter, « Travailler avec Luc », entretien réalisé par ZEUGKE Frederik, in BONDY Luc, *La Fête de l'instant*, Arles, Actes Sud, 1996, édition revisitée en 2012.
- Master professionnel de l'Université de Poitiers : <http://www.univ-poitiers.fr/formation/nos-formations/par-diplome/les-masters/mention-textim/master-professionnel-arts-lettres-langues-mention-texte-image-litteratures-ecrans-scenes-textim-specialite-arts-du-spectacle-etudes-cinematographiques-et-etudes-theatrales--20427.kjsp?RH=1349264073893>

LA FORMATION A LA MISE EN SCENE

- BENHAMOU Anne-Françoise (dir.), *Pourquoi êtes-vous metteur en scène ?*, *OutreScène* n° 6, Strasbourg, TNS, Mai 2005.
- CANTARELLA Robert et HAN Jean-Pierre, *Pour une formation à la mise en scène, manifeste*, Marseille, Ed. Entrevues, 1998.
- FERAL Josette (dir.), *L'Ecole du jeu : former ou transmettre... les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-De-Védas, L'Entretemps, 2003.
- GALEA Claudine (introduction par), « Dossier : Reprendre le flambeau », in *UBU* n°19, Paris, APITE, novembre 2000.

HAN Jean-Pierre (dir.), « Nouvelles donnes (première partie : les années de formation) », in *Frictions* n°7, 2003.

HAN Jean-Pierre (dir.), « Nouvelles donnes (deuxième partie : de la formation à la production) », in *Frictions* n°8, 2004.

HAN Jean-Pierre, (dir.), *Friction* n°10, 2006.

- JOURDHEUIL Jean, « Le metteur en scène », pp. 15-17.
- LASSALLE Jacques, « Itinéraires », pp. 19-27.
- BRUNEL Richard, « Mettre en scène : une formation en continu », pp. 28-37.

NAUGRETTE Catherine (ed.), *La Formation du metteur en scène, Registres n°6*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, novembre 2001.

PARIENTE Thierry (dir.), *ENSATT : l'Ecole théâtre*, Lyon, ENSATT/Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

L'ère de la mise en scène, Théâtre aujourd'hui n° 10, Chasseneuil-du-Poitou, CNDP, 2005.

Dédale n°5, « Transmettre II », Châlons en Champagne, CNAC, 2005.

Alternatives théâtrales n°98, « Créer et transmettre », 2008.

Conférences en ligne

Rencontre avec Jean-Pierre Vincent et Baptiste Guiton, animée par Lucien Attoun et Joël Huthwohl, BNF/Théâtre Ouvert, cycle Traits d'union, conférence du 19/03/12, sur le site la BNF, consulté le 03/02/15.

http://www.bnf.fr/fr/evenements_et_culture/anx_conferences_2012/a.c_120319_vincent_guiton.html

Entretien-rencontre avec Thomas Jolly et Alexandre Dain par Sophie Proust : *Poétique de la contrainte : Henry VI, de Shakespeare, dix-huit heures de spectacle...*, conférence du 18/04/14 lors du colloque *Les processus de création au théâtre*, sur Live 3, webtv de l'université Lille 3, consulté le 05/02/15.

<http://live3.univ-lille3.fr/video-recherche/18-entretien-rencontre-avec-thomas-jolly-et-alexandre-dain-par-sophie-proust-poetique-de-la-contrainte-henry-vi-de-shakespeare-dix-huit-heures-de-spectacle.html>

Documentation en ligne sur les formations françaises à la mise en scène dans les grandes écoles

Profession : metteur en scène, dossier ressource du Centre national du Théâtre, juillet 2014.

<http://wents-users.cccommunication.biz/99645/docs/profession.pdf>

Projet de formation à la mise en scène du CNSAD pour la rentrée 2015, consulté le 05/06/2015 :

<http://www.cnsad.fr/3.aspx?sr=14>

Livret descriptif des enseignements téléchargeable sur la même page

Site de l'ENSATT

Descriptifs de la formation à la mise en scène : <http://www.ensatt.fr/index.php/2-uncategorised/37-metteur-en-scene>

Rapports d'activités 2013 et 2014 téléchargeables :

<http://www.ensatt.fr/images/documents/>

Site du TNS

Descriptifs des formations : <http://www.tns.fr/découvrez-l'école>

Brochure de présentation téléchargeable sur la même page.

LE THEATRE ET SON PROCESSUS DE CREATION

BENHAMOU Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2012.

BANU Georges (dir.), *Les Répétitions : de Stanislavski à aujourd'hui*, Arles, Actes Sud, 2005.

Alternatives théâtrales n°52-53-54, « Les Répétitions. Un siècle de mise en scène », décembre 1996.

BANU Georges (dir.), *Les Cités du théâtre d'art : de Stanislavski à Strehler*, Paris, Editions Théâtrales, 2000.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BOUDIER Marion, CARRE Alice, DIAZ Sylvain, METAIS-CHASTANIER Barbara, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, Paris, L'Harmattan, 2014.

BROOK Peter, *L'Espace vide*, Paris, Editions du Seuil, 1977, pp. 142-143.

BRAUNCHWEIG Stéphane, *Petites portes, grands paysages*, Arles, Actes Sud, 2007.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

GRESILLON Almuth, MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, BUDOR Dominique, *Genèses théâtrales*, Paris, CNRS Editions, 2010.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, 2^e ed. rev. et augm., Paris, Armand Colin, 2009.

PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2010.

VILAR Jean, *De la tradition théâtrale*, Paris, L'Arche, 1955.

VITEZ Antoine, *Le Théâtre des idées*, anthologie proposée par Danièle Sallenave et Georges Banu, Paris, Gallimard, 1991.

Théâtre/Public n°67, « Dramaturgie », Montreuil, Editions Théâtrales, janvier-février 1986.

Alternatives théâtrales n° 43, avril 1993.

- BANU Georges, « Travailler avec Claude Régy », rencontre avec Claude Degliame, Georges Arthur Goldschmidt, Roberto Plate, pp 5-10.
- SAADA Serge, « Accompagner Claude Régy », rencontre avec Marc François, Dominique Frot, Daniel Jeanneteau et Alain Neddard, pp 11-22.
- THIBAUDAT Jean-Pierre (séance animée par), « Interroger Claude Régy », pp 23-34.

Dans la collection « Mettre en scène », dirigée par Béatrice Picon-Vallin, Arles, Actes Sud/CNSAD

Krystian Lupa, entretiens réalisés par Jean-Pierre Thibaudat, 2004.

Vsevolod Meyerhold, introduction, choix de textes et traduction de Béatrice Picon-Vallin, 2005.

Mathias Langhoff, introduction et entretien par Odette Aslan, 2005.

Thomas Ostermeier, introduction et entretien par Sylvie Chalaye, 2006.

Giorgio Strehler, introduction, entretiens, choix de textes et traduction par Myriam Tanant, 2007.

Louis Jouvet, introduction et choix de textes par Eve Mascarau, 2013.

AUTRES DISCIPLINES

Cinéma

BOUSSINOT Roger, *L'Encyclopédie du cinéma*, Paris, Bordas, 1980.

BLIME Jean-Philippe, *L'Assistant réalisateur*, Paris, DIXIT, 2009.

OTHNIN-GIRARD Valérie, *L'Assistant réalisateur*, Paris, FEMIS, 1988.

PASSEK Jean-Loup (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1995.

Anthropologie

LAPLANTINE François, *La Description ethnographique*, Paris, Armand Colin, 2015.

PENEFF Jean, *Le Goût de l'observation, comprendre et pratiquer l'observation participante en sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2009.

Annexes

ANNEXE 1

Liste des entretiens réalisés

Ces entretiens ont été réalisés par mes soins et ont fait l'objet d'un enregistrement qui me permet de retranscrire les propos recueillis.

Metteurs en scène

Raphaël Patout, entretien réalisé par Skype le 13/12/14.

Baptiste Guiton, entretien réalisé le 20/01/15, dans les locaux du TNP à Villeurbanne.

Guillaume Dujardin, entretien réalisé par téléphone le 21/01/15.

Assistants à la mise en scène

Julie Valero, entretien réalisé le 27/01/15, dans un café à Saint Martin d'Hères.

Fabien Albanese, entretien réalisé le 03/04/15, dans un café à Grenoble.

Étudiants de l'Université de Poitiers, en Master Professionnel en Arts du spectacle, parcours « Assistant metteur en scène », ayant demandé l'anonymat.

David, entretien réalisé par Skype, le 31/01/15.

Mélanie, entretien réalisé par téléphone le 27/01/15.

Lucie, entretien réalisé par téléphone le 02/02/15.

Lise, réponse écrite à un questionnaire, reçue le 09/02/15.

ANNEXE 2

Grille d'entretien

Quelles sont vos différentes expériences d'assistantat ?

Quelle était votre expérience théâtrale avant de faire de l'assistantat ?

Pourquoi avez-vous commencé à faire de l'assistantat ?

Quelle est/était la nature de vos activités en tant qu'assistant ?

Quelle relation aviez-vous avec le metteur en scène, avec le reste de l'équipe ?

Qu'est-ce qui différencie vos différentes expériences les unes des autres ?

Comment choisissez-vous les metteurs en scène avec qui travailler ?

Avez-vous rencontré des problèmes de légitimité ? Est-ce quelque chose qui se construit ? Comment ?

Quand avez-vous décidé d'arrêter de faire de l'assistantat ? // Pensez vous arrêter de faire de l'assistantat ? Quand ?

Qu'est-ce que ces expériences d'assistantat ont apporté à votre pratique de la mise en scène ?

Est-ce qu'une influence esthétique s'exerce ?

Pour les metteurs en scène

En tant que metteur en scène, qu'attendez-vous d'un assistant ?

Comment les missions sont-elles définies (en amont, ou sur le tas) ?

Qu'est-ce qui est gênant chez un assistant ? Avez-vous eu des mauvaises expériences avec des assistants ?

Pour les étudiants de Poitiers

Quel est votre projet professionnel ?

Pouvez-vous expliquer les apports de l'assistantat, d'un point de vue personnel et par rapport au projet professionnel ?

Comment vous préparez-vous pour un assistantat ?

Est-ce que vos missions avaient été définies en amont du travail, ou bien « sur le tas » ?

ANNEXE 3

Spectacles suivis

Comme assistante à la mise en scène

Dom Juan, de Molière, mis en scène par Raphaël Patout au Festival des Nuits de Joux, juillet 2013.

Avec : Lise Autran, Mathieu Barché, Lise Botteri, Manon Falippou, Damien Houssier, Léopoldine Hummel, Maxime Kerzanet, Charlotte Ligneau, Charly Marty, Anaïs-Marie Mazan, Camille Roy, Simon Vincent et Charles Zévaco.

Scénographie : Benjamin Moreau. Lumières : Yves Blachère. Son : Lucien Rousselot.

En cas de nécessité absolue, lâche la bride, écrit et mis en scène par Marie Brilliant (Compagnie Allerlei) au Tricycle à Grenoble, janvier 2014.

Avec : Marie Brilliant, Grégory Faive, Emilie Geymond et Christelle Larra.

Scénographie : Bureau A. Lumières : Vincent Guyot. Son : Laurent Buisson.

Choco Bé, de Laura Tirandaz, mis en scène par Benjamin Moreau (Compagnie L'Atelier) au Tricycle à Grenoble, avril 2015.

Avec : Fabien Albanese, Mélanie Bourgeois, Jean-Christophe Folly, Bernard Garnier, Martine Maximin, Nina Nkundwa et Boubacar Samb.

Scénographie : Elsa Belenguier. Régie Générale : Nicolas Anastassiou. Lumières : Lucas Delachaux. Son : Laurent Buisson.

Comme observatrice

Les Putains se perdent à être peintes, triptyque, mis en scène par Virginie Berthier (Compagnie Le Bouc sur le Toit) au Tricycle à Grenoble, avril 2014.

- *Noces*, de Laura Tirandaz.

Avec : Aurélie Cohen, Anne Gennatas et Fabienne Labarthe. Lumière : Etienne Gennatas.

- *Sei*, de Caroline Dumas de Raully.

Avec Maïmouna Coulibaly et Luc Guiol. Vidéo : Zita Cochet. Lumières : Bastien Gérard.

- *Tentatives de saisine d'une amazone un peu vulgaire*, de Virginie Berthier (maquette en mai 2014).

Avec : Gabriella Aranguiz, Xavier Guerlin, Peguy Lecaudé.

Scénographie : Juliette Morel. Son : Milkymee et Joe Cave. Costumes : Antonin Gelibert.

Résumé

Ce travail de recherche, issu en grande partie d'entretiens avec des metteurs en scène et des assistants à la mise en scène, s'intéresse à l'assistantat à la mise en scène.

Le mémoire s'attache dans un premier temps à définir la fonction d'assistant à la mise en scène et la nature de ses activités, avant de considérer la pertinence de l'expérience de l'assistantat pour la formation à la mise en scène.

En effet, il y a des aspects de la fonction qui facilitent l'exercice de la mise en scène par la suite, et l'assistantat peut être considéré comme une bonne préparation pour le jeune metteur en scène, sur différents points. Cependant, cette expérience n'est pas suffisante, et la formation à la mise en scène, complexe, ne peut pas être réduite au passage par l'assistantat.

Mots-clés

Assistant à la mise en scène, assistantat, formation à la mise en scène, transmission.