

Etude, Janvier 2025

Metteuses et metteurs en scène : artistes, techniciens, managers

Réalisée par
Quentin Genissel
et Eva Ohayon

assises
nationales
de la mise
en scène
2024

Image extraite de la pièce "Est-ce que
j'ai une gueule d'Arletty ?" mise en
scène par Johanna Boyé, 2019

ROSA x **afDas**
DEMAIN BONA FORMATION

Résumé

Par le biais d'entretiens semi-dirigés auprès de cinq metteuses et metteurs en scène français et d'une revue de littérature, cette monographie met en évidence les enjeux de définition du métier, ses dimensions artistique, technique et managériale, et les défis liés à son flou catégoriel, qui freine sa reconnaissance professionnelle. Ce document revient sur l'histoire et les controverses liées à l'enseignement de la mise en scène, longtemps perçue comme un art intuitif et autodidacte, mais progressivement intégré dans des institutions de formation au spectacle vivant. Nous y analysons les évolutions vers une horizontalisation des pratiques, notamment par l'écriture de plateau et le théâtre post-dramatique, qui questionnent la centralité de l'acte de mise en scène et la verticalité de sa transmission. Le rapport préconise d'intégrer davantage de compétences artistiques, gestionnaires et relationnelles dans la formation des metteuses et metteurs en scène, ainsi que de pourvoir aux besoins de mise à jour de leur maîtrise technique tout au long de leur carrière. Nous relevons qu'il est crucial, aussi pour entretenir la dynamique de ces dernières années vers plus de parité, de mieux préparer les artistes à la complexité du marché concurrentiel qu'est le monde du théâtre public. Cela implique pour ces institutions d'envisager les metteuses et metteurs en scène comme des artistes-cadres, afin que la société dans son ensemble lui reconnaisse davantage ce statut.

Table de matières

Introduction.....	4
AFDAS.....	4
Auteurs	4
Contexte et problématique	4
A. Méthodologie	6
I. Définir le métier de metteuse ou metteur en scène : rôles et responsabilités d'une ou d'un artiste.....	8
A. Une histoire définitionnelle riche et évolutive.....	8
B. La création d'une œuvre dans le temps et l'espace.....	10
a. La vision et le message	10
b. La polyglossie technique.....	11
C. Le rôle du collectif dans la création	12
a. Écriture de plateau et théâtre post-dramatique	12
b. Faut-il ouvrir l'auctorialité ?	13
II. Les metteuses et metteurs en scène : des artistes-cadres.....	14
A. La gestion d'une structure organisationnelle : gestion de projet, gestion budgétaire et connaissance du cadre légal	16
a. Gestion de projet.....	16
b. Gestion budgétaire.....	16
c. Connaissance du cadre légal	17
B. La gestion commerciale et la communication	18
C. La gestion de l'humain	19
III. Perspectives pour la formation à la mise en scène	21
Robert Cantarella	21
A. Vers une double horizontalisation de la création et de la relation d'enseignement.....	21
B. Vers davantage de disciplines gestionnaires... ..	24
C. ... pour réduire les inégalités de classe et de genre ?	24
D. Vers des formations continues additionnelles pour développer les compétences artistiques et techniques ?	26
Ouverture	28
Bibliographie.....	29

Introduction

AFDAS

L'Afdas est l'Opérateur de compétences (OPCO) des secteurs de la culture, des industries créatives, des médias, de la communication, des télécommunications, du sport, du tourisme, des loisirs et du divertissement. Il regroupe 31 branches professionnelles et fédère 127 749 entreprises dont 98% emploient moins de 50 salariés. Il œuvre au quotidien auprès de ses entreprises adhérentes et des professionnels de ses champs en proposant un accompagnement de proximité, un conseil sur-mesure au service de leur stratégie, de leur développement et de leurs talents. L'ambition de l'Afdas est de faire grandir les individus et à travers eux, l'ensemble de ses secteurs adhérents.

Auteurs

ROSA est un cabinet de recherche et d'innovation spécialisé dans le secteur culturel. Nous sollicitons les connaissances et les outils des sciences sociales pour dresser des diagnostics et proposer des orientations stratégiques à toute organisation qui se pose des questions d'impact et de futurs souhaitables. Eva Ohayon accompagne depuis 7 ans des entreprises dans le développement et le déploiement de leur stratégie d'innovation. Quentin Genissel est chercheur en gestion sur le futur du travail.

Cette étude a été financée par l'AFDAS. Elle a été réalisée en réponse à une commande émanant du Syndicat Nationale des Metteuses et des Metteurs en Scène (SNMS) dans le cadre de la préparation de la session finale des Assises Nationales de la Mise en Scène.

Contexte et problématique

L'histoire francophone de la mise en scène est marquée par une controverse : la possibilité ou non de son enseignement. Les adversaires de la formation à la mise en scène ont brandi et brandissent encore, parmi plusieurs arguments que nous passerons en revue, celui selon lequel la plupart des grands metteurs en scène du XXe siècle, des hommes en majorité, n'ont pas suivi de formation. Antoine Vitez, Patrice Chéreau et Jean-Pierre Vincent étaient eux-mêmes hostiles à l'idée d'enseigner un art qu'ils ont appris par la pratique, ou "sur le tas". Nombre d'entre eux dérogent d'ailleurs à l'idée encore répandue qu'il faut savoir jouer avant de diriger, et n'ont pas même suivi de cours de jeu théâtral : Bertolt Brecht, Ariane

Mnouchkine, Peter Stein, Jean Jourdheuil, Peter Brook, Klaus Michael, Grüber, Georges Lavaudant, Bernard Sobel...

Cependant, et depuis une trentaine d'années, on voit éclore des sections mises en scène dans les écoles nationales et certaines universités françaises. Si le phénomène n'est pas nouveau (l'Allemagne, la Russie, le Brésil, les États-Unis enseignent aussi et parfois depuis très longtemps la mise en scène), l'histoire et la culture du théâtre francophone, et la politique culturelle française offre aux metteurs et metteuses en scène un environnement singulier qui mérite qu'on y prête une attention particulière. Mais encore ? Il faut, pour connaître les détails de la genèse de cette étude, se référer à celle des Assises Nationales de la Mise en Scène (ANMS), initiées par le Syndicat Nationale des Metteurs en Scènes (SNMS) et auxquelles, entre autres organisations, l'Assurance Formation des Activités du Spectacle (AFDAS) a contribué par la commande de ce document. Le motif premier de cette initiative conjointe est un constat de longue date : la profession de metteur en scène, qui a pourtant fondé son propre syndicat en 1944, qui s'enseigne, qui foisonne dans les biographies de Wikipédia, ne s'est jamais définie elle-même. Elle a échappé, malgré elle, aux grandes étapes de structuration des corps professionnels, en plus d'être confrontée à une économie complexe et paradoxale : dépendante de l'argent public, mais concurrentielle, et même selon certains "ultralibérale"¹.

Pour illustrer cette situation complexe, on peut noter que les metteurs en scène du théâtre public ont réussi à faire reconnaître leur travail comme une œuvre protégée par le droit d'auteur. Cependant, cette avancée ne s'est pas traduite par une amélioration significative de leur statut dans les conventions collectives du secteur. En effet, malgré leur statut d'artiste cadre, les metteurs en scène sont étonnamment absents des grilles de salaires des principales conventions collectives du spectacle vivant, tant dans le secteur privé que public. Cette situation paradoxale peut conduire à ce qu'un metteur en scène, bien que cadre, perçoive un salaire horaire inférieur à celui des comédiens et techniciens qu'il dirige. Cela peut s'expliquer en partie par le manque de reconnaissance formelle de leur branche professionnelle dans ces négociations paritaires. Le flou définitionnel de la mise en scène, quelles qu'en soient les racines, place donc ses praticiens dans un vide catégoriel qui rend difficile la structuration et la reconnaissance de leur métier.

En réaction à cela, l'ambition du SNMS à travers ces assises était de faire converger les acteurs du spectacle vivant vers une définition commune et opérante du métier de metteur en scène contemporain. Notre étude, qui se veut une contribution annexe à cet agenda, s'attache à documenter les savoir-faire et savoir-

¹ Selon les mots de Stanislas Norday en 2018, pour la Revue Théâtre Public (n°230).

être de la mise en scène, à les projeter dans des enjeux de formation, et à formuler plus généralement des questions sur l'avenir de ce métier. En interrogeant sans *a priori* (les auteurs de ce rapport n'ont aucun lien avec le spectacle vivant) ce qu'est la mise en scène aujourd'hui avec des méthodes de recherche en sciences sociales, nous souhaitons reformuler et sans doute éclairer autrement les débats déterminants qui ont eu lieu ces derniers mois à travers la France.

Nous axerons le développement sur les problématiques suivantes :

Problématiques de l'étude

- Comment définir le métier de metteuse ou metteur en scène ? Quels sont ses rôles et responsabilités ?
- De la vision à la gestion : Dans quelle mesure la mise en scène s'étend-elle au-delà de sa dimension artistique ? Comment le rôle et les responsabilités des metteuses et metteurs en scène évoluent-ils ?
- Comment ces enseignements éclairent-ils les enjeux de formation à la mise en scène en France ?

A. Méthodologie

Nous avons suivi une méthode qualitative, centrée sur des entretiens auprès d'un panel restreint de cinq répondants, qui présentent une diversité de genre, de medium artistique et de parcours de formation. Les répondants nous ont été recommandés par l'équipe organisatrice des Assises Nationales de la Mise en Scène. Les entretiens d'une heure ou plus étaient semi-dirigés. Nous en fournissons la grille de questions en annexe. L'analyse de ces entretiens est enrichie d'une revue de littérature scientifique et d'une recension de divers contenus et témoignages sur le métier de metteur en scène.

Personnes interrogées

Prénom Nom Âge	Poste	Parcours de formation
Johanna Boyé, 41 ans	Metteuse en scène et comédienne française, elle a mis en scène plusieurs spectacles remarquables, notamment "Est-ce que j'ai une gueule d'Arletty ?", qui a reçu le Molière du spectacle musical en 2020.	Formation double cursus en musique au conservatoire et en théâtre au lycée, formation en théâtre à la fac interrompue, puis formation aux ateliers du Sudden en tant que comédienne.
Stéphane Braunschweig, 61 ans	Metteur en scène et scénographe français, il a dirigé plusieurs institutions prestigieuses, notamment	Formation de comédien à l'École Chaillot Antoine Vitez

	le Théâtre national de Strasbourg (2000-2008) où il y a créé l'une des premières formations à la mise en scène, le Théâtre national de la Colline (2010-2015) et l'Odéon-Théâtre de l'Europe (2016-2024). Depuis juillet 2024, il se consacre pleinement à son travail artistique au sein de sa compagnie "Pour un moment".	
Martin Palisse, 44 ans	Artiste de cirque, jongleur et metteur en scène, il est également directeur de la scène nationale "Le Cirque" à Nexon, en Nouvelle-Aquitaine.	Formation par une relation maître-élève auprès du jongleur Jérôme Thomas.
Ronan Rivière, 39 ans	Comédien, metteur en scène et auteur, il est le fondateur de la compagnie "La Compagnie de l'Élan" et a participé à de nombreuses créations théâtrales, explorant souvent des œuvres du répertoire classique.	Formation en management à l'ESSEC, cours Simon, théâtre d'Asnières puis apprenti au Théâtre National de la Cité (CDN) à Toulouse.
Camille Trouvé, 43-50 ans	Comédienne, marionnettiste et metteuse en scène, elle est cofondatrice de la compagnie "Les Anges au Plafond" créée en 2000. Depuis octobre 2021, elle codirige avec Brice Berthoud le Centre Dramatique National de Normandie-Rouen, développant un projet de théâtre de création vivant et ouvert sur le monde.	Formation en arts plastiques à l'École de Glasgow et cours de théâtre, puis en autodidacte pour la marionnette suite à une rencontre avec un marionnettiste.

Ces artistes occupent des rôles clés dans le paysage théâtral et artistique français, contribuant chacun à l'innovation et à la diffusion des arts de la scène. Il convient toutefois de souligner ici que ces artistes ont toutes et tous atteint une certaine notoriété, et disposent donc de réseaux et de conditions de travail peu représentatifs de la population des 10 800 metteuses et metteurs en scène recensés en France.

I. Définir le métier de metteuse ou metteur en scène : rôles et responsabilités d'une ou d'un artiste

A. Une histoire définitionnelle riche et évolutive

La mise en scène, entendue comme œuvre dramatique, est reconnue comme œuvre de l'esprit² par la loi française sur la propriété intellectuelle en 1957, au même titre qu'un livre ou qu'un film. Certaines cultures, notamment en Europe de l'Est, l'identifient à de l'artisanat³ : il n'est pas question ici de débattre de ce qui n'est plus un débat. L'émergence du théâtre moderne, sous l'impulsion d'André Antoine, présente un parallèle intéressant avec l'évolution de la signature dans l'histoire de l'art. Tout comme les peintres qui, en apposant leur marque distinctive sur leurs œuvres, sont passés du statut d'artisan à celui d'artiste, Antoine a élevé la mise en scène au rang d'art à part entière, la distinguant ainsi d'une longue tradition de reproduction anonyme. Il en reste que cet art, comme celui du cinéma, s'enchevêtre dans de multiples savoir-faire techniques (lumière, son, décors, costumes) et technologiques (numérique, projections, effets sonores), et implique aussi une virtuosité artisanale, la maîtrise de terminologies diverses et sophistiquées, le contact expert avec plusieurs corps de métiers.

La nature profonde de la mise en scène est artistique. Qu'en est-il de sa fonction ? Quelles sont les frontières de la mise en scène ? La maîtrise de la mise en scène est désignée au début du XXe par Vsevolod Meyerhold (1918) comme un art autonome qui répond à des lois théâtrales, aussi comme une science faite de méthodes et de dispositifs. Les metteurs en scène aspirants devaient selon lui suivre un enseignement systématique pour devenir des "cadres instructeurs dirigeants des organisations théâtrales", un vocabulaire proche de celui de la gestion. Il est d'ailleurs intéressant de noter que deux ans plus tôt Henri Fayol, ingénieur civil des mines stéphanois, publiait un article intitulé L'Administration industrielle et générale dans lequel il défendait le premier que l'« administration » d'une entreprise est une science dont les connaissances peuvent être transmises par un enseignement.

Cette vision gestionnaire, positiviste et systématique s'est mue depuis en des acceptions plus évasives, relatives, voire en creux. Selon Robert Cantarella et Jean-

² Extrait du journal officiel de la République Française du 14 mars 1957 :

https://www.snms.info/page/la_loi_de_1957_sur_la_propriete_intellectuelle.htm

³ Thomas Ostermeier, notamment dans son entretien donné à la Revue du Théâtre Public n°230 (2018)

Pierre Han (1998) le metteur en scène est simplement le nom donné au fabricant du projet de scène. Katarina Stalder s'autorise à dire que c'est ce qui reste quand on a enlevé tous les autres corps de métier qui y participent. Pour Alain Françon, c'est le département de ceux qui viennent se mêler de tout, mais qui ne sont plus visibles au moment de la représentation ; ce qui d'ailleurs, malgré leurs ressemblances, les distingue des chefs d'orchestre.

Outre ces définitions un peu iconoclastes, le corpus plus convenu que proposent les programmes formations ou les média d'orientation professionnels désignent la mise en scène comme la conception, l'organisation et la réalisation d'une œuvre théâtrale, cinématographique, ou d'un spectacle. Le rôle d'une metteuse ou d'un metteur en scène consiste à coordonner tous les éléments artistiques et techniques nécessaires à la création de l'œuvre, en veillant à ce qu'ils s'harmonisent pour transmettre une vision cohérente. Plus simplement, dans les mots de Jean-Michel Frère, "La mise en scène est l'art de concrétiser un concept, une idée, sur un plateau."

Protéiformes, évolutifs, hétérogènes, les pourtours du travail des metteuses et metteurs en scène échappent aux classifications professionnelles traditionnelles. Il y a dans le terme "concrétiser" l'idée assez juste - relativement à nos entretiens⁴ - que la mise en scène est un processus de matérialisation dans un monde presque exclusivement physique (contrairement au cinéma) de morceaux de vie humaine d'abord immatériels (des mouvements, une atmosphère, des tonalités, des impressions, une histoire, etc.).

D'une part, ce processus dynamique demande une forte capacité de projection, qu'on peut lier à l'imagination, et qui est confinée dans l'intériorité de l'artiste. D'autre part, la programmation d'un spectacle est le fruit d'innombrables actions et interactions dans le monde réel. Mettre en scène incombe un rôle particulier et central à celui ou celle qui s'y identifie. Dans la partie suivante, nous nous appuyons sur les entretiens pour dresser un portrait plus complet de la mise en scène. Il convient toutefois de préciser que lors de cette enquête, les répondants se définissent rarement exclusivement comme metteur en scène⁵. L'un des répondants n'a même pas évoqué le titre de metteur en scène et lui a préféré celui de "directeur de troupe".

⁴ "Il va fabriquer une vision, un regard, élaborer un univers visuel, musical, chorégraphique qui va donner lieu à une œuvre propre à ce metteur en scène."

⁵ "Moi je vais me définir pour être bien au clair. Je suis un artiste de cirque, jongleur, metteur en scène par la suite, auteur." "Je suis comédienne, marionnettiste et metteuse en scène."

B. La création d'une œuvre dans le temps et l'espace

« *La mise en scène n'est donc pas un supplément de vie accidentel, un cahier d'images pour mettre un visage sur les personnages ou égayer un livre, mais une voie de compréhension, une part intégrante de l'histoire de la pièce et de son sens. Elle est une mise en jeu complète de la littérature, comme lecture et comme écriture* »⁶

a. La vision et le message

L'un des répondants résume la responsabilité de la metteuse ou metteur en scène comme celle "d'arriver à une harmonie esthétique dans le temps et l'espace.". Pour cela, la metteuse ou le metteur en scène développe une vision liée à un texte déployée auprès des différents métiers du plateau⁷.

Cette vision est perçue comme un acte personnel par 4 des 5 répondants. L'un des répondants l'illustre par le format de la formation à la mise en scène qu'il a mis en place : "Quand j'ai créé la section mise en scène au Théâtre National de Strasbourg, l'idée était de ne prendre que deux élèves par an. (...) On essaye de former les gens en fonction de ce qu'ils sont pour les aider à développer leur propre geste, leur propre façon de faire."

Cette individualité s'incarne aussi dans le processus créatif de la metteuse ou du metteur en scène. Pour décrire leurs processus créatifs, les répondants parlent de "transe"⁸, d'"effervescence", de "magma"⁹, de "virtuosité", de "transcendance"¹⁰. Ils insistent sur la nécessité de sacrifier du temps de création seul¹¹ et sur la

⁶ Pascal Charvet, « Avant-propos », in Jean-Claude Lallias (éd.), *L'Ère de la mise en scène, Théâtre d'aujourd'hui*, n° 10, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 2005, p. 3.

⁷ "Un metteur en scène est quelqu'un qui va choisir d'une manière ou d'une autre un texte, une œuvre, qui va développer une vision sur ce texte et réunir les interprètes pour porter cette vision."

⁸ "J'ai toujours eu des sortes de trances de vision."

⁹ "Pour moi, on est dans une sorte de magma, la lumière, la composition musicale — dans la journée il y a une demi-heure d'effervescence, qu'il faut capter."

¹⁰ "Il faut avoir une vision qui dépasse et transcende le sujet (...), une virtuosité ou une profondeur de vision, sinon il ne faut pas prendre la parole."

¹¹ "Je commence par regarder le monde. Je suis quelqu'un qui lit la presse, qui prend le pouls du monde. On peut commencer à projeter des choses sur les acteurs. La phase de créativité dure une demi-heure par jour pour créer de la forme nouvelle. Il faut saisir ce temps. Puis il y aura 3 heures pour la solidifier et garder quelque chose qui va rester dans l'écriture. On formalise quelque chose, c'est cette formalisation là qu'on va restituer devant un public. On fixe, on cristallise."

crystallisation esthétique de la vision : "mentaliser un concept et le transposer dans des couleurs, des matières, des sensations visuelles."

3/5 répondants estiment que cette vision doit avoir une portée politique ou sociale, "apporter quelque chose au débat commun". L'une des répondants évoque la responsabilité politique comme étant même la responsabilité première des metteuses et metteurs en scène. Ces répondants veulent traiter de sujets d'actualité (l'exemple de la dette publique grecque est cité) et ne pas faire régresser les thématiques évoquées (par exemple, la représentation des femmes). Ce message politique prendrait racine dans des émotions complexes vis à vis du sujet et une volonté d'en "défaire le moteur".

Plus encore, les metteuses et metteurs en scène auraient un rôle de provocateurs. L'un des répondants dit s'opposer au "dogme du spectacle grand public". Il en propose la définition suivante : "un spectacle qui ne choque pas par le nu, l'acte sexuel, les actes de maltraitance, le blasphème (...) il faudrait aussi une légèreté, que ce soit drôle ou joyeux.". Pour lui, le rôle des metteuses et metteurs en scène serait de provoquer des réactions contrastées de la part du public. Il décrit par exemple un récent spectacle joué devant un public privé de téléphone, durant 72 minutes, sans applaudissement avec des performances physiques intenses.

Ce point de vue fait écho à un élément fondamental, largement abordé dans littérature. Qu'un spectacle soit harmonieux, esthétique, qu'il fasse sens n'implique pas qu'il soit convenu ou lisse. "Apporter quelque chose au débat commun" passe aussi par ce que Robert Cantarella appelle la création d'embarras. On peut lire encore "il est davantage un dé-constructeur, un brouilleur des catégories génériques" (Pavis, 2019)

Pour autant, la majorité des répondants réfute l'idée d'une vision dont les metteuses ou metteurs en scène seraient seuls garants. Ils insistent sur la nécessité d'une "souplesse" de vision¹², sur une volonté "de travailler avec des gens qu'(ils) considèrent comme des artistes, leur inoculer le poison de la vision, et les laisser faire une partie du travail.". Pour cela, ils mettent en avant la nécessité d'une "polyglossie technique" — de savoir parler les différents langages techniques du plateau.

b. La polyglossie technique

Les metteuses et metteurs en scène doivent être virtuoses de la coordination des savoir-faire du plateau. La totalité des répondants s'accordent sur la nécessité de

¹² "Il faut être en mise en scène avec une souplesse de caractère pour permettre à une vision de se déployer dans le réel."

connaître les autres métiers du plateau et leurs savoir-faire — désignant ces connaissances comme des “langages” à acquérir¹³. Pour beaucoup, cette polyglossie fait partie des trois compétences les plus importantes pour une metteuse ou un metteur en scène.

Parmi les métiers à connaître, ils citent le jeu des comédiens, la lumière, la musique, le costume, la scénographie. Ces métiers ne seraient pas à maîtriser opérationnellement mais à connaître pour pouvoir interagir¹⁴. La plupart d’entre eux venant de l’actorat, ils regrettent ne pas avoir eu davantage de formation technique aux autres métiers au cours de leur formation initiale¹⁵. Dans leur pratique au quotidien, ils doutent de leur capacité à être force de proposition dans certains métiers tels que le costume¹⁶, ou se sentent dépassés par certaines innovations techniques, notamment dans la lumière¹⁷. Pour eux, maîtriser ces compétences permettraient de mieux dialoguer mais aussi d’aller plus loin dans la création¹⁸.

Cette participation des différents métiers du plateau à la création du spectacle ouvre des réflexions sur le rôle du collectif dans la création.

C. Le rôle du collectif dans la création

a. Écriture de plateau et théâtre post-dramatique

L’écriture de plateau et le théâtre post-dramatique sont des conceptions récentes et plus collectives de la création scénique. Contrairement aux formes traditionnelles où le texte dramatique prédomine, ces pratiques privilégient un processus de création où acteurs, metteurs en scène, scénographes et techniciens collaborent étroitement. S’éloignant plus encore que le théâtre moderne de l’exécution d’une

¹³ “La deuxième compétence la plus importante est la connaissance de chacun des ingrédients du spectacle. C’est quelque chose que je pratique à chaque mise en scène et ça fait partie de ma boîte à outils. Je dois être en capacité de parler la langue de tous mes collaborateurs artistiques.”

¹⁴ “Il faut avoir des compétences un peu musicales, avoir quelques compétences de lumière... de tous les corps de métier. Je ne suis pas sûr qu’il faille des compétences techniques plutôt savoir s’entourer de ces gens-là.”

¹⁵ *(en réponse à la question : Quelle formation auriez-vous aimé avoir en début de formation ?)* “Étant donné ma formation de comédien et entrepreneurial, cela aurait été bien d’avoir une formation en lumière : création lumière, régie lumière. En tournée, on fait trois heures de montage de décor et huit heures de lumière donc ça aurait été bien de le savoir.”

¹⁶ “Je doute de ma vision sur la coupe des costumes par exemple. Je fais confiance à des experts mais j’aimerais bien être aussi force de proposition.”

¹⁷ “Je suis perdu sur les projecteurs LED, alors que j’avais compris les traditionnels.”

¹⁸ “L’étape de la recherche un peu technique actuelle permettrait des choses plus innovantes.”

œuvre préexistante, la scène devient un lieu d'expérimentation, où chaque participant contribue à l'élaboration du sens, de l'esthétique et de la dramaturgie. Ces démarches reflètent un déplacement des paradigmes théâtraux, priorisent la présence, le partage d'expériences et l'élaboration d'un langage scénique commun, souvent en dehors des cadres narratifs ou fictionnels classiques. Ce mouvement est théorisé dans le contexte des années 2000 et du chambardement de la programmation du festival d'Avignon de 2005. Cette édition, marquée par l'empreinte des artistes associés Jan Fabre et Josef Nadj, a mis en avant des formes expérimentales et transdisciplinaires, explorant les frontières entre théâtre, danse, arts visuels et performances. Elle a bouleversé les codes traditionnels du festival en valorisant des créations collectives et des propositions post-dramatiques, reflétant une redéfinition radicale des paradigmes de la scène contemporaine. En éloignant ainsi le barycentre de la création de la figure solitaire du metteur en scène, ces tendances reconfigurent son rôle et la teneur de ses relations avec les équipes qu'il dirige. On peut citer Pierre Longuenesse en 2016 :

“La démarche créative n'est plus celle du décryptage, par un metteur en scène démiurge, de l'énigme du texte, à l'attention du public de spectateurs, via l'acteur-interprète. La construction du sens procède d'une autre logique ; et ce changement de logique n'induit pas, comme on le sait, que le texte disparaisse. Tantôt, comme chez Pommerat, le metteur en scène arrive face aux acteurs avec des thématiques d'improvisation, puis écrit a posteriori à partir des inventions de l'équipe d'acteurs. Tantôt – et c'est par exemple le cas du théâtre du Radeau – la démarche est au contraire celle d'un travail collectif de recherche en tous sens, un voyage dans les mots.”

Deux professeurs francophones qui témoignent dans la revue Théâtre Public (n°230) partagent une même observation : la nouvelle génération d'étudiants en mise en scène plébiscite l'écriture de plateau et un cadre de travail plus collégial. Ce fait générationnel fait écho au souhait des élèves d'instaurer plus d'horizontalité et de réciprocité dans leur relation avec le corps enseignant - mouvement qui reflète une tendance macrosociale.

b. Faut-il ouvrir l'auctorialité ?

Un article de Bérénice Hamidi-Kim (2019) explore les tensions autour du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français, où la figure du metteur en scène conserve un rôle dominant malgré la nature collective de la création scénique. Ce paradoxe réside dans l'attribution quasi systématique de la reconnaissance artistique, économique et symbolique au metteur en scène, perçu comme l'auteur de l'œuvre. Historiquement, cette centralisation a été renforcée par l'évolution des structures institutionnelles du théâtre depuis la fin du XIXe siècle.

Cependant, des modèles alternatifs émergent dans certaines compagnies et collectifs, cherchant à redistribuer l'auctorialité et à instaurer un fonctionnement plus horizontal. Ces initiatives incluent des processus collaboratifs (comme l'improvisation collective ou la co-construction du texte) et des structures juridiques telles que les SCOP ou SCIC. Malgré ces efforts, l'article énonce que "le partage de l'autorité artistique se heurte souvent aux résistances des cadres institutionnels et des attentes culturelles, qui valorisent encore la centralité du metteur en scène".

II. Les metteuses et metteurs en scène : des artistes-cadres

Comme de nombreuses professions artistiques, celle du metteuse ou metteur en scène est sujette au débat de l'innée et de l'acquis, d'où la question longtemps posée en France : être metteuse ou metteur en scène peut-il s'apprendre ? Et si oui, ne serait-ce pas gommer les spécificités individuelles que de proposer des formations techniques ?

Autrefois malséant, l'enseignement de la mise en scène semble être aujourd'hui accepté (on ne cache plus le travail derrière le fantasme de l'innée) mais on assiste à un nouvel oubli : celui de la bonne gestion (communicationnelle, humaine, financière, administrative) d'un spectacle. Si le monde du théâtre a renoncé à la croyance en un don naturel et spontané pour la mise en scène – et a ainsi accepté l'idée qu'elle puisse être enseignée –, il lui reste désormais à faire le deuil de l'idée que tout bon spectacle émergera nécessairement, sans être soumis aux lois et contraintes des réseaux de collaboration, du financement, des revendications sociales et politiques, ainsi que les réalités matérielles qui influencent la production et la diffusion du spectacle. En observant les programmes des quelques formations à la mise en scène dans les écoles et universités française, on remarque l'absence de la bonne gestion (communicationnelle, humaine, financière, administrative) d'un spectacle.

L'ensemble des metteuses et metteurs en scène interrogés mettent en avant ces compétences comme faisant partie de leur quotidien et de leurs difficultés. Pourtant, aucune formation à la mise en scène ne les inclut. Considérées comme des compétences à apprendre sur le tas, elles peuvent mettre en danger les metteuses et metteurs en scène et leurs équipes.

L'un des répondants résume le rôle de metteur en scène comme étant "un directeur, un administratif et un animateur bienveillant". Il va plus loin en faisant le parallèle avec le cadre d'entreprise pour mettre en avant sa responsabilité légale : "J'assimile le métier de metteur en scène à celui de cadre d'entreprise. C'est

structurant, ça nécessite de la responsabilité, du respect des gens, des règles et des lois.”. Il regrette que cette conception ne soit pas davantage prise au sérieux par la profession : “Certains ne font pas bien leur métier dans la mesure où ils oublient leur responsabilité technique, logistique et sociale. Il ne s’agit pas de donner son geste et de s’en aller.”, ce qui se traduit dans des compétences entrepreneuriales manquantes¹⁹.

Dans son article sur les trajectoires professionnelles des metteuses et metteurs en scène, Fabienne Barthélémy (2018) rappelle l’indissociabilité de leur travail artistique et leur fonction de direction (au sens de catalyseur, coordinateur, décideur) :

“C’est en théâtralisant leurs récits, parcours et modes de vie que les metteurs en scène assurent la cohésion sociale du monde des arts du spectacle, car en tant qu’« artiste dirigeant », il tient ensemble sa mémoire intime et les conditions dans lesquelles il crée dont il ne peut extraire le fruit de son travail artistique. Et c’est dans un jeu avec le tiers qui écoute le public, l’enquêteur, l’acteur, le financeur que le metteur en scène, et parfois son équipe, diffuse des messages de sa « communauté de pratique.”

Le terme “artiste dirigeant”²⁰ tient ici davantage du participe présent que du substantif, et leur metteur en scène pourrait plus simplement être désigné comme artistes-cadres. Le concept d’« artiste-cadre » n’est pas formellement reconnu dans le droit du travail français, mais il émerge comme une figure hybride dans le paysage des professions artistiques. Certains artistes, notamment les metteurs et metteuses en scène, assument *de facto* comme montré précédemment des responsabilités managériales. Comme l’a souligné Pierre-Michel Menger (2009) :

¹⁹ “Il manque des compétences d’entrepreneurs aux metteurs en scène”

²⁰ INSEE - Professions et catégories socioprofessionnelles - Profession 354c : Artistes dramatiques : Artistes dirigeant ou interprétant, à l’aide de techniques d’expression gestuelle ou orale, des œuvres dramatiques dans le cadre d’un spectacle vivant ou audiovisuel. La rubrique inclut aussi bien des interprètes jouant seuls que des artistes réunis en une formation particulière (troupe théâtrale) ou dirigeant cette dernière. Elle inclut donc les activités de direction dramatique et de mise en scène (notamment direction d’acteurs) et de conseil artistique dans le domaine dramatique (dramaturges), excepté dans le cas où ces activités sont exercées de manière accessoire en complément d’une fonction de direction générale ou de conduite d’entreprise.

“L’une des variables de segmentation de la population artistique réside précisément dans les compétences entrepreneuriales que nombre d’artistes acquièrent sur le tas. (...) les artistes peuvent être amenés à développer eux-mêmes des compétences de supervision ou de gestion de projets et d’équipes, pour élargir leur autonomie et consolider leur situation professionnelle. Ce faisant, ils brouillent les frontières entre le travail artistique et la gestion de celui-ci.” (p. 24)

L’essor des projets collaboratifs et interdisciplinaires accentue ce phénomène, nécessitant des capacités accrues d’encadrement et de leadership. Cependant, cette double casquette entraîne des tensions : les artistes doivent souvent concilier leurs ambitions créatives avec des obligations gestionnaires, ce qui redéfinit leur rôle et leur identité professionnelle. Par ailleurs, l’absence de reconnaissance juridique spécifique rend la valorisation de ces fonctions variable selon les contextes et les organisations. Il serait dès lors souhaitable que la société reconnaisse davantage cet état de fait afin de mieux valoriser leur rôle unique à l’intersection de la création artistique et de la gestion.

A. La gestion d’une structure organisationnelle : gestion de projet, gestion budgétaire et connaissance du cadre légal

La gestion d’un spectacle est liée à celle d’une troupe, d’un lieu et de contraintes temporelles, budgétaires et légales. Outre des compétences artistiques, la metteuse ou le metteur en scène doit ainsi déployer des “compétences socio-économiques”²¹.

a. Gestion de projet

D’un point de vue gestion de projet, les metteuses et metteurs en scène doivent anticiper et gérer le planning des préparations et des répétitions du spectacle — ils sont “gardien(s) du temps”. Ils doivent anticiper les réunions de préparation, assurer les réservations de la salle, planifier les répétitions et s’assurer que leur troupe sera prête le jour J sans nuits blanches²².

b. Gestion budgétaire

D’un point de vue budgétaire, les metteuses et metteur en scène sont garants de la production. Ils doivent trouver et gérer des financements pour la salle, la troupe et le matériel. Le poids de cette responsabilité budgétaire aurait augmenté au cours

²¹ Verbatim de l’un des répondants

²² “Je suis gardienne du temps, je dois pouvoir dire "il faut qu'on fasse un filage maintenant", c'est la responsabilité de la mise en scène, de ne pas faire des nuits blanches avant et d'avoir pu faire des filages devant des publics.”

des 20-30 dernières années : “Autrefois, dans les années 1980-90, des metteuses et metteurs en scène avaient un gros crédit professionnel, mais ne remplissaient pas des grandes salles. Ils avaient un public confidentiel. Les spectacles étaient peu accessibles. On considérait qu’il y avait de grands artistes qui pouvaient rester confidentiel. Aujourd’hui, il n’y a plus assez d’argent. On avait beaucoup moins besoin des recettes de billetterie. De nos jours, faire un spectacle à 8 acteurs dans une salle de 100 personnes est inenvisageable. On doit tenir compte de la logique propre de chaque production.”.

Comme le décrivent la majorité des répondants, le théâtre est marqué par une précarisation de l’emploi et des coûts généraux qui augmentent²³. Les metteuses et metteurs en scène doivent donc recourir à la débrouille²⁴ et “empiler” les contraintes²⁵. La recherche de financement et la gestion budgétaire sont parmi les principales difficultés évoquées par les répondants. Or, une mauvaise maîtrise financière limiterait précisément le potentiel artistique en rendant les spectacles plus rares, plus difficiles à monter²⁶.

« Je me souviens mes premiers rendez-vous, j’avais même pas de budget et la personne me disait “déjà budgétisez-moi tout ça et après on en reparlera”, et moi je sortais complètement catastrophée. Je me disais “ils s’en foutent du projet artistique, ce qu’ils veulent voir c’est des lignes budgétaires” » (Femme, 29 ans, metteuse en scène, auteure, sortie du CNSAD en 2010) (Barthélémy, 2018).

c. Connaissance du cadre légal

D’un point de vue légal, bien qu’ils ne soient généralement pas employeurs, et donc tenus pour responsables légaux en cas d’infraction du code du travail, les metteuses et metteurs en scène doivent en maîtriser les principes. Deux des répondants citent par exemple comme connaissances à maîtriser “le droit du travail”, “le cadre légal de la sécurité des interprètes et du public”, “la sécurité du montage, démontage et transport des décors”, “les textes de lois pour ignifuger les décors”, “décrypter une fiche de paie”.

²³ “Je peux rencontrer des difficultés avec les finances. Le prix de la location à Avignon et les postes de dépenses hors salaires ne cessent d’augmenter.”

²⁴ “Quand on a commencé, on ne pouvait pas se permettre d’avoir un technicien plateau, un technicien lumière etc. On partait en tournée en étant tous multitâches.”

²⁵ “On est dans un secteur économique très concurrentiel où on est un des moins régulés. On travaille avec de nombreux intermittents avec des situations précaires. Il faut empiler beaucoup de choses pour arriver à monter un spectacle.”

²⁶ “La plupart des compagnies n’arrivent pas à faire plus d’un spectacle tous les deux ans.”

B. La gestion commerciale et la communication

En lien avec la recherche financement, les metteuses et metteurs en scène doivent également “vendre” leur spectacle auprès de théâtres. Monter un spectacle dépendra du talent artistique de la metteuse ou du metteur en scène mais aussi de sa capacité à nouer des relations stratégiques et déployer un “marketing” adapté. La thématique de la rencontre, du réseau professionnel est récurrente dans les entretiens. Si certaines rencontres se nouent naturellement au cours de formations, ou d’expérience professionnelle, d’autres doivent être provoquées pour réussir²⁷. Le “réseautage” fait partie des activités récurrentes de la metteuse ou du metteur en scène. La constitution du réseau professionnel est présentée comme étant un élément “décisif”, notamment en début de carrière²⁸ qui doit être accompagné d’une communication efficace. La metteuse ou le metteur en scène doit savoir “convaincre des producteurs, des diffuseurs et des acteurs” — “vendre”²⁹ son projet.

A date, la construction du réseau professionnel et la communication autour d’un projet ne sont pas des savoir-faire proposés par les formations françaises à la mise en scène. Néanmoins, ces dernières représentent un terrain fertile pour de premières relations : deux des répondants se sont initiés à la mise en scène en s’exerçant sur leurs camarades.

Comme cela peut être le cas dans d’autres domaines, les écoles de formation à la mise en scène forment des cocons qui préservent les metteuses et metteurs en scène des réalités économiques du théâtre. La recherche de moyens et le système D font partie intégrante de la boîte à outils de la mise en scène. Or, bien que difficilement simulables, leur abstraction ne fait que repousser l’échéance de la confrontation des étudiants à la brutalité du marché.

« L'essentiel est que les élèves accumulent des expériences, tranquilles, protégés, sans souci de résultat et puis à la sortie de l'école ça éclora, ça germera où ça n'éclora pas » Stanislas Norday, Revue Théâtre Public n°230

²⁷ “Hors préparation, je fais des rendez-vous de réseautage avec les théâtres.”

²⁸ “En début de carrière, la rencontre de jeunes professionnels est un élément décisif.”

²⁹ “Il faut savoir vendre son projet. Beaucoup ne savent pas présenter leur projet alors qu’ils ont un projet et une équipe super.”

C. La gestion de l'humain

Je crois qu'un metteur en scène se définit aussi par son aptitude à mobiliser un groupe de comédien, à susciter la dévotion à un projet.

Radu Penciulescu – L'enseignement de la mise en scène à l'Académie de théâtre et de cinéma de Budapest, Revue Théâtre Public n°230

L'ensemble des répondants insistent sur le rôle humain de la metteuse ou metteur en scène. Trois d'entre eux considèrent que les compétences humaines sont même les premières compétences nécessaires à la mise en scène³⁰. Ils citent plus précisément la cohésion groupe, l'accompagnement des individus et la communication.

En tant que chef de troupe, la metteuse ou le metteur en scène doit savoir assurer un environnement de travail sain et agréable³¹, "inoculer la vision" à son équipe, lier des compétences différentes³² et savoir lâcher prise pour faire émerger une œuvre collective qui dépasse sa vision première³³. Pour cela, les metteuses et metteurs en scène évoquent une capacité à accompagner et transformer les individus du plateau et la nécessité de le faire avec soin³⁴. Cette question du soin est récurrente dans les discours des répondants qui parlent de "préserver les talents", "ne pas abîmer l'acteur", "ne pas briser", "ne pas blesser une relation humaine". Ce soin serait d'autant plus important dans la pratique actuelle³⁵ et revêtirait un aspect psychologique et physique. L'un des répondants donne l'exemple du consentement. Sa façon de replacer les corps, de demander l'autorisation est un

³⁰ Deux citations de deux metteuse et metteur en scène interrogés : "L'une des compétences principales requise est d'être capable d'emmener des gens dans un projet. Fédérer, convaincre, persuader." "La première compétence nécessaire à la mise en scène est de savoir s'entourer des bonnes personnes et savoir les faire travailler ensemble."

³¹ "Il faut continuer à garantir le jeu collectif, l'amusement de tout le monde et la bonne ambiance."

³² "Le metteur en scène est le liant entre les experts techniques et les comédiens, de salle en salle."

³³ "Je leur inocule le poison de la vision, je les laisse faire une partie du travail et je suis gardienne du chemin." "Diriger n'est pas maîtriser, on conduit une troupe dans une direction. (...) On transfère une vision aux gens avec lesquels on travaille et on doit accepter que ça ne sera pas exactement comme on l'avait pensé. (...) Nous ne pouvons pas être des dictateurs artistiques."

³⁴ "On transforme des individus donc il faut le faire avec soin."

³⁵ Le soin est revenu sur le devant de la scène dans nos métiers."

savoir-faire qui a évolué avec les jeunes générations³⁶. Ce soin implique de l'empathie de la part de la metteuse ou du metteur en scène³⁷. Pour l'un des répondants, cette empathie se traduit aussi dans la connaissance des rythmes de chacun³⁸.

L'une des compétences clés à cet accompagnement individuel et collectif est la communication. Les personnes interrogées mettent en avant la nécessité de communiquer de manière non violente³⁹ quitte à adopter une approche différente d'un individu à l'autre⁴⁰. La majorité s'accorde sur le côté irréversible d'une mauvaise communication, renforcé par la position de vulnérabilité des autres membres du plateau et notamment des acteurs⁴¹.

Jugée comme l'une des compétences les plus importantes par la majorité des artistes interrogés, elle est aussi celle dont ils doutent le plus au quotidien. Ils mettent en avant la difficulté à faire passer des messages sans froisser le jeu collectif⁴² et sans créer de ressentiment — tout particulièrement à mesure que la pression du spectacle monte. L'un d'entre eux reconnaît avoir pu créer des conditions de travail dangereuses en début de carrière par manque d'expérience⁴³.

Savoir-être ou savoir-faire ? Les répondants évoquent tour à tour des qualités telles que la patience, l'empathie, “modérer le ressentiment”, “ne pas écraser les autres” mais aussi des techniques telles que la “communication non violente”; laissant penser le caractère enseignable de ces qualités. Par ailleurs, pour désigner ces compétences, la majorité empruntent des termes au monde de l'entreprise : l'un d'entre eux parle de “ressources humaines” et deux autres de “management” —

³⁶ “On apprend de nouvelles approches à tout moment; par exemple, le consentement de ma main qui se pose sur un corps pour le replacer. Rien n'est acquis, rien n'est dû. Je continue à évoluer avec la lecture de notre société. La dernière formation que j'ai suivie était obligatoire et concernait les violences sexistes et sexuelles. Je suis attentif à ce qui émerge dans les jeunes générations et le consentement change.”

³⁷ “Il est nécessaire de savoir lire les êtres humains — lire chez eux leurs possibilités et leurs limites. Il faut comprendre comment dépasser les limites sans violence psychologique.”

³⁸ “Avec certains on va pouvoir travailler tard le soir, avec d'autres plutôt le matin. Dans tous les cas, on ne peut pas imposer de rythme.”

³⁹ “Comme on joue avec de l'humain, et avec un groupe, il faut une part de doute et de diplomatie.”

⁴⁰ “Un bon metteur en scène est quelqu'un qui est capable de parler différemment à chaque acteur.”

⁴¹ “L'acteur est position de fragilité donc on a une responsabilité de ne pas l'abîmer.”

⁴² “Les difficultés que l'on rencontre sont liées à un groupe qui se connaît depuis longtemps. Il y a des humeurs et il faut continuer à garantir le jeu collectif, l'amusement de tout le monde et la bonne ambiance.” “La compétence dont je doute le plus est la communication non violente, ma capacité à ne pas créer de ressentiment à mesure que l'on monte en pression.”

⁴³ “Jeune metteur en scène, j'ai créé des conditions de travail dangereuses et en vieillissant j'y fais attention.”

démontrant le caractère structuré et enseignable de ces compétences. L'une d'entre eux est accompagnée par un coach en management pour l'aider à "désamorcer les conflits et apprendre à mieux écouter".

La montée en compétences sur ces savoir-faire entrepreneuriaux et techniques permettraient une meilleure maîtrise de la part des metteuses et metteurs en scène et une réduction des risques mais aussi une plus grande égalité d'accès à ces métiers.

III. Perspectives pour la formation à la mise en scène

La formation à la mise en scène est une mise en scène, donc une dramaturgie, une mise en rapport et en relation, une singularité, une politique, un montage.

Robert Cantarella

A. Vers une double horizontalisation de la création et de la relation d'enseignement

Rappelons que selon (Barthélémy, 2018) la formation au métier de metteur en scène en France est souvent indissociable d'une formation de type initiatique, comme un parcours à la découverte de soi-même, dans le cadre de relations passionnelles avec un collectif apprenant et avec des enseignants qui endossent une figure de mentor. L'auteure relève l'émergence, pendant la formation, de relations filiales et familiales, du caractère déterminant de la rencontre avec un ou plusieurs professionnels, de procédés d'apprentissage relevant davantage de la relation au maître (libre de sa pédagogie), que du suivi d'un curriculum. Parmi les artistes interrogés, deux d'entre eux sont passés par une relation maître-élève comme moyen de devenir metteurs en scène⁴⁴.

La relation maître-élève revêt différentes dynamiques et formes salariales. Un répondant a mis en avant le statut de stagiaire ou d'assistant expérimenté tandis qu'un autre a insisté sur le fait de ne jamais avoir été salarié de son "maître". Il décrit la formation donnée comme étant réalisée "en parallèle de son métier".

⁴⁴ « J'ai été formé par un très grand jongleur (...) avec lequel j'ai eu un rapport de maître à élève qui a duré 5 ans. »

Bien que perçue comme bénéfique, la relation maître-élève comporterait également des risques. Un répondant met en avant le caractère parfois malsain de ce type de relation et le risque d'être coincé dans un rôle d'assistant à vie.

Cette relation d'exemple prend aussi la forme de modèle à suivre. Une metteuse en scène mentionne davantage une rencontre qu'une relation de formation. Pour elle, c'est la rencontre avec un marionnettiste qui lui permet d'avoir un déclic et de trouver sa vocation.

Le champ lexical de la rencontre est fréquemment utilisé par personnes interrogées. Nombre d'entre elles ont fait leurs armes de metteuse ou de metteur en scène grâce à la création et à la participation à un collectif.

“J’ai d’abord fondé une première compagnie où l’on voulait tout faire : monter, démonter, conduire le camion. (...) Puis j’ai monté une deuxième compagnie quand j’ai rencontré Brice Bertoux. On était deux marionnettistes et on s’est donné pour défi de se mettre en scène mutuellement.”

“J’ai créé ma troupe avec Jérôme et Michaël. J’ai joué avec des metteurs en scène mais très vite je n’ai joué que les pièces de ma troupe.”

Ces premiers collectifs prennent souvent forme au sein des écoles de théâtre. Celles-ci sont l’occasion de réaliser un grand nombre de pièces et de les proposer rapidement et facilement à un public. Un répondant a par exemple mis de côté son rôle de comédien à cette époque de sa carrière pour mettre en scène ses camarades. Une autre a profité des opportunités de plateau que l’école lui offrait pour constituer sa propre troupe de camarades et s’initier ainsi à la mise en scène⁴⁵.

La formation à la mise en scène se trouve aujourd'hui au croisement de plusieurs transformations fondamentales des pratiques artistiques et pédagogiques. Le modèle traditionnel, centré sur une figure centrale de l'autorité artistique – souvent le metteur ou la metteuse en scène – tend à évoluer vers des approches qui valorisent davantage la participation collective et la co-construction des savoirs.

Du point de vue de la création, cette horizontalisation se manifeste par un effacement progressif des hiérarchies traditionnelles au sein des équipes artistiques. Inspirée par des collectifs et des compagnies qui revendiquent une direction artistique partagée, cette approche intègre les contributions des

⁴⁵ “J’ai fait une formation aux ateliers du Sudden, ce qui m’a permis d’être sur les planches. C’est à ce moment-là que j’ai commencé la mise en scène. C’est vraiment moi qui aie constitué ma petite troupe et on jouait en parallèle des cours.”

interprètes, des techniciens, des dramaturges et des concepteurs au même titre que celles du metteur en scène. Ce modèle déplace les lignes d'auctorialité, valorisant les processus d'improvisation collective et de décision collaborative. En intégrant ces principes dans la formation, les écoles et institutions peuvent répondre à une double exigence : préparer les futurs professionnels à des environnements de création de plus en plus interdisciplinaires, tout en les sensibilisant à des pratiques de gouvernance artistique plus démocratiques. Cela répond à une perspective selon laquelle le rôle de metteuse ou de metteur en scène est une prise de pouvoir, avec trois occurrences notables dans la littérature :

« le metteur en scène a vraiment capitalisé tous les pouvoirs. L'idée s'est inscrit quelque part qu'il n'était pas nécessaire de faire une école pour devenir metteur en scène. Il suffit de prendre le pouvoir. Je ne sais pas comment dire ça... »⁴⁶

« Il ne s'agit pas du pouvoir de la mise en scène face à l'équipe artistique mais face à la société. »⁴⁷

« La mise en scène reste une pratique foncièrement liée au pouvoir et à son exercice »⁴⁸

Sur le plan pédagogique, l'horizontalisation de la relation enseignant-élève remet en question le modèle vertical de transmission, où le savoir descend d'un « maître » vers des apprentis. À la place, émerge une approche où l'enseignant devient un facilitateur, un accompagnateur du processus créatif. Ce changement repose sur la reconnaissance de l'élève comme co-constructeur du savoir, apportant ses expériences, son regard et ses intuitions dans un dialogue continu avec l'enseignant. Cette perspective s'inscrit dans une dynamique plus large de pédagogies actives, qui privilégient l'apprentissage par le faire, par l'expérimentation et par la réflexion critique collective.

Enfin, cette double horizontalisation peut également répondre à une demande croissante d'éthique dans la formation artistique, notamment en matière d'inclusion et de respect des diversités culturelles, sociales et artistiques. En reconnaissant l'hétérogénéité des parcours et des aspirations des apprenants, cette approche invite à repenser la formation non plus comme une reproduction de normes préexistantes, mais comme un espace ouvert de cocréation.

⁴⁶ Stanislas Norday - Revue Théâtre Public n°230, 2018

⁴⁷ Katharina Stalder – Les écoles de mise en scène, un outil au service de l'égalité femmes-hommes ? Revue Théâtre Public n°230, 2018

⁴⁸ Radu Penculescu – L'enseignement de la mise en scène à l'Académie de théâtre et de cinéma de Budapest, Revue Théâtre Public n°230,

B. Vers davantage de disciplines gestionnaires...

Il est de plus en plus courant que les metteuses et metteurs en scène suivent des formations en management parallèlement à leur formation artistique. Deux des artistes sur les cinq interrogés ont suivi une formation en management, à l'ESSEC et aux Ateliers du Lien. Dès 2018, Fabienne Barthélémy-Stern soulignait que la nouvelle génération se formait à la gestion de projet, à la comptabilité, au droit (Barthélémy, 2018). Il est d'ailleurs précisé que les femmes sont plus enclines que les hommes à travailler à l'obtention d'un diplôme dans ces disciplines. Toutefois, pour le monde du spectacle public, se rapprocher du monde de l'entreprise privée est inconfortante :

« J'ai décidé de faire une formation en gestion à Dauphine, donc cette année, c'est gestion, administration, économie de la culture, droit de la culture, marketing, comptabilité, c'est l'horreur pour un artiste, c'est très dur d'être de ce côté-là. »
(Femme, 29 ans, metteuse en scène, auteure, sortie du CNSAD en 2010).

« (...) les valeurs civiques et démocratiques constitutives du socle de justification du théâtre public s'accommodent mal de la figure du directeur d'entreprise (...) »
(Hamidi-Kim, 2019, p.79)

À la lecture des programmes de toutes les écoles francophones (CNSAD, ENSATT, La Manufacture, ENSAS, TNS), on note qu'il n'y a que très peu ou pas du tout d'exposition des étudiants aux conditions socio-économiques réelles telles que la recherche de producteurs, de salles de répétition etc. On y évoque la présentation des travaux artistiques en fin de cursus sans en détailler les conditions matérielles, la prise de risque, la production, le rôle de la metteuse ou du metteur en scène après la première représentation. Les formations universitaires incluent elles de la recherche et création et du travail réflexif sur la mise en scène comme expérience à définir. On ne peut donc en tirer un dominant design de la formation à la mise en scène. Les descriptions des cursus existants, si elles insistent sur l'accompagnement de l'élève vers sa singularité artistique, ne mentionnent pas la gestion de cette singularité sur un marché complexe, concurrentiel, tempétueux à naviguer. Par ailleurs, les répondants aux entretiens dans la revue théâtre public ne disent presque rien sur la notion de performance (hormis le taux d'insertion qui n'est cependant pas détaillé) ou, sur l'égalité des chances à la sortie des cursus.

C. ... pour réduire les inégalités de classe et de genre ?

L'un des répondants met en avant les inégalités de classes sociales. Il suggère un manque d'ouvriers dans le métier lié à la prise de risque inhérente à l'activité de mise en scène : "Ce qui est problématique, c'est qu'on a beaucoup de bourgeois et

peu d'ouvriers metteurs en scène, c'est aussi vrai dans le théâtre au global. Pour se lancer dans ce métier, il faut avoir conscience de risquer de ne pas réussir, donc ne pas être inquiet d'être pas en difficulté financière.”

Parallèlement, nous notons un écart de genre des répondants exprimant un syndrome de l'imposteur. Seules les femmes ont formulé des doutes quant à leur légitimité en tant que metteuses en scène. L'une doute de sa capacité à “savoir faire ce métier”, regrettant ne pas avoir assez de culture artistique pour formuler une vision et l'autre estime ne pas connaître “les règles du jeu” permettant d'évoluer dans la profession. Cette dernière regrette “de ne pas avoir été assez bien informée par (ses) pairs de comment ce métier fonctionnait vraiment”. Plus précisément, elle aurait souhaité connaître plus tôt les différences et dynamiques entre le théâtre public et privé, le rôle des diplômés dans les évolutions de carrière et l'influence du réseautage.

Si notre panel est trop limité pour dégager une tendance claire, ces propos corroborent ceux de Fabienne Barthelemy (Barthélémy, 2018). D'après ses recherches, les inégalités d'accès à la mise en scène ne proviendraient pas des cursus de formation à la mise en scène mais du début de l'activité professionnelle. Les femmes auraient davantage tendance à couper les liens avec leurs mentors d'école au moment du passage à la vie active. Fabienne Barthelemy l'explique par une volonté de rompre avec la figure paternaliste du mentor et une volonté de trouver son identité propre. Pour garantir cette autonomie, les femmes exerceraient d'abord d'autres métiers (comme celui d'actrice) que celui de metteuse en scène pour assurer une stabilité financière. Ce faisant, celles-ci s'excluraient de facto des réseaux de coopération et mettraient plus de temps à progresser dans ce métier.

Dans ce contexte, ajouter à la formation artistique des compétences gestionnaires pourrait permettre d'assurer une meilleure continuité entre l'école et la vie professionnelle, et peut être, de rééquilibrer les trajectoires professionnelles. Bourdieu disait de l'enseignement de l'art qu'il était comme raccourcis pour ceux qui, n'ayant pas hérité de l'habitus, espèrent rattraper le temps perdu. Un diplôme, à défaut d'habitus et d'héritage, donne de la légitimité, donc de l'assurance et de la confiance en soi, surtout dans une période de l'histoire spectacle public où il faut tirer son épingle du jeu concurrentiel et comprendre les codes du marché. Les formations peuvent promouvoir plus d'égalité et d'inclusion après la sortie des études, non seulement en dispensant des cursus qui préparent à la réalité du marché, mais aussi en « créant des précédents » de spectacles qui brisent des schémas de corporatisme de fraternité exclusive. C'est le passage en force de l'institution sur l'inégalitaire inertie du statut quo officieux.

D. Vers des formations continues additionnelles pour développer les compétences artistiques et techniques ?

Interrogés sur les formations dont ils auraient eu besoin en début de carrière et aujourd'hui, la majorité des metteuses et metteurs en scène expriment un besoin d'actualisation régulière des compétences, malgré le peu de temps qu'ils ont à consacrer.

Concernant le développement de leur vision artistique, les répondants s'accordent sur le fait que la pratique et l'inspiration soient les deux éléments les plus formateurs. $\frac{3}{5}$ répondent évoquent par exemple la lecture de pièces, des actualités et le fait d'assister à un grand nombre de pièces de théâtre. Du côté de la pratique, comme mentionné précédemment, plusieurs répondants suggèrent l'assistantat ou le mentorat en début de carrière pour garantir une pratique régulière⁴⁹. Certains estiment que cet accompagnement à la pratique serait tout aussi judicieux à des stades plus avancés de carrière. L'une des répondants donne un exemple : "Joel Pommera proposait un stage, je ne pouvais pas mais j'aurais adoré me retrouver plongée dans son univers et me mettre au service de sa vision. S'il y avait plus de formations comme ça ç'aurait beaucoup de succès.". D'autres répondants mentionnent avoir suivi des formations moins conventionnelles telles qu'une formation à la transe auto-induite et une formation à la vidéo. Ils expliquent avoir sélectionné ces formations en lien avec des besoins précis pour un spectacle.

Concernant la polyglossie des métiers du plateau, les répondants déclarent être montés en compétence via des formations précédant leur première mise en scène telles que la formation de comédien, des formations en musique au Conservatoire ou en Arts Appliqués. D'autres déclarent les avoir acquises via la pratique⁵⁰. Les répondants ne sont pas tous d'accords sur les types de formations nécessaires. La plupart suggère une intégration de cette montée en compétence lors de la formation initiale, sous la forme d'une expérimentation de l'ensemble des métiers

⁴⁹ "On apprend toute la vie. On a besoin d'un entraînement, un spectacle tous les 2 ou 3 ans c'est pas du tout suffisant, surtout en début de carrière."

⁵⁰ "J'ai appris en faisant. Par exemple, sur l'un de mes spectacles, j'ai eu besoin de vidéo donc je me suis formée. C'est au gré des différents spectacles que j'ai acquis des compétences... en me trompant beaucoup."

du plateau⁵¹, ou celle de mentors “à la carte”⁵². D’autres mettent en avant le caractère évolutif de ces métiers et suggèrent plutôt des formations courtes et théoriques auprès d’experts⁵³. Ils déplorent le côté trop “précis” des formations techniques actuelles⁵⁴.

⁵¹ (en réponse à la question : si vous pouviez créer une formation parfaitement adaptée à vos besoins début de parcours ?) “J’aimerais avoir des modules où je traverserais le processus de création au plateau entièrement. Je ne me lancerais pas sans avoir fait une création en tant qu’actrice pour traverser au moins une fois les angoisses, la complicité et le noir des coulisses. Il faut avoir cette expérience d’être en jeu pour pouvoir se projeter et apporter un soin à son équipe. Et je voudrais faire ça pour chaque métier : la lumière, le son...” “Il faudrait avoir une formation technique générale pour devenir metteuse en scène.”

⁵² “Il faut travailler plus à la carte et proposer du mentorat aux étudiants qui pourraient être des metteurs en scène mais aussi des light designers par exemple, pour développer sa singularité.”

⁵³ “Je ferais une formation continue qui marcherait par petits stages avec des experts qui expliquent la pratique de leur métier. (...) Cela pourrait être un scénographe, un costumier, un régisseur, un administrateur, un juriste. (...) Moi je suis larguée sur les projecteurs LED alors que j’avais compris les traditionnels.”

⁵⁴ “Les formations techniques que je peux suivre aujourd’hui sont beaucoup trop précises pour m’intéresser. Par exemple sur les technologies en lumière, je veux juste des bases.”

Ouverture

Dans une perspective sociologique contemporaine, on pourrait appréhender la mise en scène comme un phénomène social qui transcende la vision traditionnelle de la création artistique pour l'inscrire dans un paradigme processuel et interactionniste. Ce processus s'articule autour de plusieurs axes. La co-construction du sens, d'abord : le metteur en scène n'est plus le démiurge omniscient du XXe siècle, mais plutôt un catalyseur d'interactions symboliques. Il orchestre un dialogue multidimensionnel entre les différents acteurs du champ théâtral, générant ainsi une sémiosis – relation entre signifiant et signifié, tout étant signe sur un plateau – collective. Aussi, le processus de mise en scène s'apparente à une praxis, c'est-à-dire une action pratique pas seulement contemplatives ou théoriques, mais qui transcendent le sujet, par la confrontation permanente avec les autres agents du champ théâtral (acteurs, techniciens, public). Les interactions, les événements, parfois les obstacles, reconfigurent continuellement l'œuvre. Ils impliquent de "agentivité créative" pour négocier les tensions entre sa vision artistique et les réalités matérielles et sociales de la production.

Les deux principaux défis consistent en nourrir son agentivité créative d'une part, savoir réunir les conditions matérielles et humaines de la co-construction d'autre part, qui exigent deux choses de la formation à la mise en scène. Premièrement, qu'elles s'élargissent dans le temps et dans les disciplines, y compris gestionnaires et entrepreneuriales, peu considérées par ce milieu. Ce serait un moyen de pourvoir à une discipline artistique aussi singulière, qui entrelace création pure, maîtrise technique, et agence sur le cours des choses et des êtres.

Bibliographie

- Barthélémy, F. (2018). Les metteur-e-s en scène de théâtre: Des trajectoires professionnelles différenciées, une même « communauté de destin ». *Sociétés*, 142(4), 93–110.
<https://doi.org/10.3917/soc.142.0093>
<https://doi.org/10.3917/soc.142.0093>
- Biet, C. (2011). Naissances de la mise en scène: *Critique*, n° 774(11), 836–845.
<https://doi.org/10.3917/criti.774.0836>
- Coulon, A. (2005). *L'ère de la mise en scène*. SCÉRÈN-CNDP Ministère de la jeunesse, de l'éducation et de la recherche Ministère de la culture et de la communication.
Critique 2011/11 (n° 774) « La mise en scène: Mort ou mutation? »: Vol. « La mise en scène : mort ou mutation ? ». (n.d.). Retrieved 4 January 2025, from <https://shs.cairn.info/revue-critique-2011-11>
- Découvrez deux métiers du Musée du Quai Branly*. (n.d.). Retrieved 4 January 2025, from <https://stream.42videobricks.com/cmJ5clNZSVU5WEpmZGRyeg==/player>
- En 1966, Jean Vilar se confiait à Agnès Varda: Un podcast à écouter en ligne*. (2023, June 30). France Culture. <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/serie-jean-vilar-a-voix-nue>
- Enseigner la mise en scène. (2018). *Théâtre/Public*, 230. <https://theatrepublic.fr/numero/theatre-public-n-230-enseigner-la-mise-en-scene-entretien-thomas-ostermeier/>
- Gleyze-Esteban, S. (2024a, November 12). Cyril Le Grix, président du SNMS: « Les assises de la mise en scène font un travail de légitimation ». *L'Œil d'Olivier*.
<https://www.loeildolivier.fr/2024/11/entretien-cyril-le-grix-assises-snms/>
- Gleyze-Esteban, S. (2024b, December 31). Aux assises du SNMS, l'avenir de la mise en scène en question. *L'Œil d'Olivier*. <https://www.loeildolivier.fr/2024/12/assises-snms/>
- Hamidi-Kim, B. (2019). Le metteur en scène et les autres ou de la difficulté du partage de l'auctorialité dans le théâtre public français. *Tangence*, 121, Article 121.
- Jacques, H. (2003). Nommer le « théâtre nouveau »: Le Théâtre postdramatique. *Jeu : revue de théâtre*, 108, 169–171.
- Jelke, J. (n.d.). *Les enjeux d'une relation enseignant-élève: Entre distanciation et proximité affective*.
- La mise en scène: Mort ou mutation?* (2011). Éd. de Minuit.
- Longuenesse, P. (2016). Écriture de plateau et didactique du théâtre: Une nouvelle donne pour la relation scène/texte. In I. De Peretti & B. Ferrier (Eds.), *Théâtre d'enfance et de jeunesse: De l'hybridité à l'hybridation* (pp. 39–53). Artois Presses Université.
<https://doi.org/10.4000/books.apu.11368>
- Martin, R. (2021). Histoire et épistémologie de la notion de mise en scène. *Pratiques*, 191–192.
<https://doi.org/10.4000/pratiques.11254>
- Menger, P.-M. (2009). L'art analysé comme un travail. *Idées économiques et sociales*, 158(4), 23–29. <https://doi.org/10.3917/idee.158.0023>
- Mr Christian Leblicq, Auteur et metteur en scène*. (n.d.). Métiers.be. Retrieved 4 January 2025, from <https://metiers.siep.be/interviews/christian-leblicq/>
- Mr Jean-Michel Frere, Metteur en scène*. (n.d.). Métiers.be. Retrieved 4 January 2025, from <https://metiers.siep.be/interviews/jean-michel-frere-metteur-scene/>

Pavis, P. (2019). Chapitre 5. La mise en jeu des textes contemporains. *Hors collection*, 2, 88–106.

Pelechová, J. (2013). Le jeu et la mise en scène: *Études Théâtrales*, N° 58(3), 199–258.

<https://doi.org/10.3917/etth.058.0199>

Pour une formation à la mise en scène, manifeste—Robert Cantarella—Librairie Mollat

Bordeaux. (n.d.), 1998, from <https://www.mollat.com/livres/349426/robert-cantarella-pour-une-formation-a-la-mise-en-scene-manifeste>

Prat, R. (2015). Arts et culture ... Et que rien ne change ! *Travail, genre et sociétés*, 34(2), 187–191. <https://doi.org/10.3917/tgs.034.0187>

Rencontre avec Jean-Philippe Daguerre, acteur, auteur de spectacles jeune public et metteur en scène. (n.d.). Théâtres et Producteurs Associés. Retrieved 4 January 2025, from

<https://tpa.fr/actualite-theatre-paris/rencontre-avec-jean-philippe-daguerre-acteur-auteur-de-spectacles-jeune-public-et-metteur-en-scene-295.html>