

Points

Minotaure en

La formation de l'acteur en France Réflexions et repérage

pour s'exprimer, pro-
exécution mais.

ège et les
cerner objec

op tendance à se con-
s, malheureusement
de nos galipettes,
, et même nos succès
faisants pour faire de

Aspects d dimension

ole qu
ents auto
le futur co

terrait pas de
ci ne quitte
èque et, d
ce qu'une
un point de
a distinguerons de la

au théâ
La position d
de la réitératio

Présence qui
vidence et cel

ne Rés
certaines écoles
trale, comme, par
du Théâtre natio
rassemble, dans
l'ensemble des métiers du théâtre).

de Ré

Elle se réf

u séjour actuel et conjoint de deux e
oins, est un spectacle pour l'autre. C
ique combien le théâtre s'enracine h
lieux marqués et des publics donnés.

substance équivo

le spectacle est insuffisante pour rend
de la "présence". L'adjonction de l'adjectif "vivant",
pression "spectacle vivant", constitue un pas vers la

répétitif
cipe, en
rier de la
station.

e
grâce au
t. La lo-
ects :
ue l'em-
s, celle

Points

Le Minotaure de la représentation de vue

Jacques Baillon

Quand on s'interroge sur l'emploi culturel, particulièrement l'emploi artistique dans le spectacle vivant et plus précisément celui des comédiens de théâtre, le problème de la formation en art dramatique revient au premier plan. La question de savoir si on devient un acteur professionnel parce qu'on suit un cours, ne peut qu'attirer une réponse naïve et simpliste. La question est complexe.

D'abord quel cours sera-t-il en mesure de déterminer si on possède des qualités et des capacités personnelles ? Ensuite, quelle démarche de formation correspondra le mieux à telle ou telle sensibilité ? Enfin, dans quelle école aura-t-on le plus de chance de faire des rencontres motivantes ? Qu'on le veuille ou non il faut, au départ, du talent même si cela n'est pas facile à détecter, comme il est nécessaire d'épouser une démarche d'interprétation pour aborder la et les scènes. Et, qu'on y soit favorable ou pas, on ne saurait se passer de réseaux dans un secteur où le marché du travail repose, pour une bonne part, sur des liens de complicité. Certes, le talent et le savoir-faire sont importants, mais il faut apprendre à les développer et les exploiter.

Il y a encore quelques années, en amont des écoles supérieures, presque toutes les formations de qualité étaient privées et situées à Paris. La France jacobine souffrait d'un déficit démocratique en matière de cours d'art dramatique. Depuis, beaucoup d'écoles nationales de musique et de conservatoires territoriaux ont ouvert des classes de théâtre dont l'exigence professionnelle s'est accrue.

Le déficit le plus important est celui de l'information. Un jeune connaît-il, au moins, le nombre de cours et d'écoles vers lesquels il peut se tourner ? Et les enjeux spécifiquement artistiques du métier de la scène, et pas seulement pédagogiques, sont-ils, ne serait-ce qu'effleurés ?

Le centre national du théâtre entame un premier travail de réflexion et de repérage. ●

Centre national du Théâtre



Le théâtre offre, bien sûr, des moyens pour s'exprimer, produire du sens, et il détermine un art d'exécution mais, avant toutes ces conséquences tant appréciées, le théâtre est une pratique de la représentation.

Contrairement à la musique avec son solfège et les savoir-faire de chaque instrument, il est délicat de cerner objectivement la formation dramatique. On a trop tendance à se contenter de moult techniques corporelles, malheureusement notre adresse au bilboquet, la souplesse de nos galipettes, notre facilité à pousser la chansonnette, et même nos succès dans l'art de la récitation, restent insuffisants pour faire de nous des acteurs professionnels. Certes, l'apport de nouvelles disciplines, ainsi qu'une meilleure culture, deviennent de plus en plus nécessaires, mais il est indispensable que chaque école de théâtre articule ses enseignements autour d'une classe d'interprétation grâce à laquelle le futur comédien développera son talent pour le jeu.

Un élève doit comprendre qu'il n'existerait pas de théâtre sans acteur. Sans représentation, celui-ci ne quitterait pas les pages du livre, les rayons de la bibliothèque et, de nos jours, les écrans de l'ordinateur ; mais qu'est-ce qu'une représentation ? Afin d'éclairer ce que recouvre, d'un point de vue théâtral, la notion de représentation, nous la distinguerons de la notion corrélative de répétition.

Le paradoxe de Re et de Ré

La représentation et la répétition recommencent. Elles commencent de nouveau, mais il est important de souligner la différence entre le nouveau de la représentation et celui de la répétition. Ils ne sont pas de même nature :

● Avec la représentation, le nouveau exprimé par Re est répétitif puisqu'il s'agit de réitérer le Présent, lequel se trouve réinscrit dans la chaîne temporelle – passé, présent, futur. La représentation a besoin de la répétition.

● Le Ré de répétition évoque plus que le caractère répétitif et fait appel à la faculté de se manifester. Par principe, en répétant on ne fait que refaire ; encore faut-il bénéficier de la capacité de le faire et celle-ci découle de la représentation.

Aspects du Présent, dimensions de la Présence

2

La représentation répète mais elle ne s'y réduit pas. Grâce au public et à l'acteur, la représentation réitère le Présent. La logique du théâtre considère le Présent selon deux aspects :

● La position dans la chaîne temporelle qui explique l'emploi de la réitération et que nous venons de signaler.

● La Présence qui se déploie selon deux dimensions, celle de la Résidence et celle de la Substance :

Une Résidence publique

(certaines écoles sont installées dans une résidence théâtrale, comme, par exemple, l'école de Strasbourg au sein du Théâtre national de Strasbourg. Pour sa part, l'Ensatt rassemble, dans ses locaux, les différentes formations de l'ensemble des métiers du théâtre).

Elle se réfère au séjour actuel et conjoint de deux ensembles dont l'un, au moins, est un spectacle pour l'autre. Ce type de dimension explique combien le théâtre s'enracine historiquement dans des lieux marqués et des publics donnés.

Une substance équivoque

La notion de spectacle est insuffisante pour rendre compte de la "présence". L'adjonction de l'adjectif "vivant", dans l'expression "spectacle vivant", constitue un pas vers la présence,

dans sa dimension de résidence mais elle ne touche pas suffisamment à sa substance. Pour le théâtre, la représentation ne se restreint pas à une application, une interprétation exécutive, aussi virtuose et inventive soit-elle, elle ne se limite pas à une illustration conceptuelle ou esthétique quand bien même serait-elle en mouvement. Il est important de signaler la particularité du "spectacle vivant" qui se déroule dans un séjour conjoint avec son public, mais il est encore plus important de mettre au jour le processus grâce auquel l'ensemble qui se donne à voir et à entendre, est "en vie".

Philosophiquement, la substance est ce qui subsiste par soi-même, c'est-à-dire l'actrice de sa propre persistance. Cette dernière est inscrite dans la chaîne temporelle au moyen de la répétition, mais être par soi-même constitue un acte représentatif dont il reste à cerner la spécificité. Selon la métaphore chimique, la présence est celle d'une substance dans une autre et, selon le théâtre, il existe quoi que ce soit parce que cela pointe dans autre chose. La représentation ne s'en tient pas au reflet, elle comprend aussi ce qui est censé se refléter et qui est peut-être lui-même un reflet.

Semblable substance est bien équivoque, elle caractérise un déplacement constant, il y a du jeu. Ce jeu à vif est le privilège de l'acteur capable de refonder, plus ou moins, sa personnalité à chaque occurrence.

Nuance entre le jeu et l'interprétation

L'acteur joue en interprétant, toutefois, les verbes "jouer" et "interpréter" ne recouvrent pas rigoureusement les mêmes domaines bien qu'ils se trouvent intimement mêlés et que tous deux constituent le Jeu. L'un ne saurait exister sans l'autre, mais seul le théâtre sait combien l'importance de chacun dépend de la sollicitation de la substance. La part du jeu sera prépondérante avec le théâtre où elle marquera profondément l'interprétation qui, plutôt qu'une sèche traduction, comme l'est parfois l'exécution d'une œuvre, s'efforcera de donner vie à ce qui est en acte. En revanche, la part de l'interprétation occupera une place majeure avec les arts du spectacle où elle maintiendra le jeu de telle sorte qu'il ne remette pas en cause la qualité objective de la prestation.

Il est délicat de séparer jeu et interprétation ; pour commencer d'y parvenir nous dirons que le jeu relève du désir, notamment celui de transformation, éventuellement d'identification, tandis que l'interprétation répond plus à une volonté de maîtrise. Il y a théâtre parce qu'il y a représentation et représentation parce qu'en interprétant on se fraie un chemin vers la présence de l'acteur, et qu'en retour cette substance équivoque nourrit et justifie l'interprétation.

Thésée et le labyrinthe

Afin de faire mieux ressentir le parcours de l'acteur et de l'élève, nous allons emprunter le mythe de Thésée et du Labyrinthe.

Commençons par une précision : le labyrinthe ne se limitait pas à celui que Dédale, sur ordre du Roi Minos, avait construit pour enfermer le Minotaure. Au cours des siècles, un autre labyrinthe se tenait devant l'édifice de Dédale, un labyrinthe à ciel ouvert, fait de taillis et de verdure, dans lequel et autour duquel se rassemblait le public.

Ensuite, nous soulignerons que le parcours de Thésée s'effectue en deux phases, tout d'abord la recherche du Minotaure, puis, après un "temps mort" (un temps de mort), son retour vers la lumière.

● Thésée brûle de s'engouffrer dans l'œuvre de Dédale, le Labyrinthe, mais, auparavant, Ariane lui tend une pelote de fil

nous dirons que le jeu relève du désir, notamment celui de transformation, éventuellement d'identification, tandis que l'interprétation répond plus à une volonté de maîtrise.

et, c'est en déroulant celle-ci que, d'hésitations en déplacements, de recherches en progressions, Thésée va s'approcher de sa proie.

● Grâce au fil d'Ariane qui s'est tendu lors de sa progres-

sion, le retour du "Minotaure / Thésée" est beaucoup plus assuré, il reprend un chemin clairement tracé et c'est avec force qu'il sort de la coulisse du labyrinthe.

Apprendre à répéter et se déprendre de la répétition

Le mythe nous aide à discerner les éléments du travail de l'acteur et leurs positions :

● Le labyrinthe de Dédale, son œuvre, nous renvoie au texte, dialogue, didascalies, propositions, canevas .

● Ariane, à l'entrée du labyrinthe, sa pelote de fil à la main, tient le rôle du metteur en scène et du pédagogue. Muni de ce fil, l'acteur et l'élève pourront entreprendre leur recherche sans crainte puis, nous revenant sans coup périr.

● Fil de pêche avec son hameçon, le fil de la mise en scène suit Thésée dans ses hésitations, accompagne l'acteur lorsqu'il patauge et retient l'élève quand il se fourvoit. Il est important de constater que le fil de la mise en scène n'épouse pas tous les couloirs et les recoins de l'œuvre ; à l'intérieur du labyrinthe, il trace un parcours, une dramaturgie.

● Après la rencontre ambiguë avec le Minotaure – personnage, double de l'acteur, une certaine vérité chez l'élève – vient le temps d'aborder la deuxième phase des répétitions et de suivre le fil, de s'élancer dans les filages pour rejoindre le public.

● Au fond de la répétition s'ébauche la présence et, muni de ce viatic, on reprend le fil avec assurance. Hors du labyrinthe de Dédale, hors de la coulisse du théâtre et, d'une certaine façon, hors de l'œuvre de l'auteur, face au public, lors des représentations, on le reprendra ce fil, répétition paradoxale car elle est toujours une "première fois", et ceci grâce à la Présence qui commence de se nouer au fond du labyrinthe et s'épanouit dans la Résidence. Sans Ariane que serait devenu Thésée ? Il faut d'abord rencontrer de bons professeurs qui ne laissent pas tomber le fil et sont suffisamment habiles pour le tendre quand

5

fouiller, approcher ses doubles énigmatiques, et acquérir assez de savoir-faire pour ressaisir le fil qui conduit à la représentation

il est besoin. Auprès d'eux l'élève apprendra à chercher, fouiller, approcher ses doubles énigmatiques, et acquérir assez de savoir-faire pour ressaisir le fil qui conduit à la représentation. Aussitôt s'ouvre un débat pédagogique : est-il prioritaire de faire porter l'accent sur la ressaie technique de l'interprétation, est-il préférable, au contraire, d'inciter le débutant au jeu de l'exploration ? Il ne nous appartient pas de trancher*, mais nous rappellerons que l'un ne saurait exclure l'autre. De même, comment concevoir ce que l'on rencontrera éventuellement au fond du labyrinthe et quel type de démarche doit-on entreprendre avec ? Se déploie un spectre qui s'étend de Stanislavski jusqu'à Brecht, depuis les rives de l'identification jusqu'à celle de la distance prise avec celle-ci. Il s'agit d'une question éthique qui tient aux convictions profondes du professeur et du metteur en scène de théâtre. Les autres arts du spectacle vivant empruntent "des labyrinthes sans Minotaure". De toutes les façons, il faudra apprendre à répéter pour ne pas se répéter. ●

* Il est intéressant de pointer deux tendances parmi les interventions qui suivent. L'une nuance la réponse apportée par l'outil strictement scolaire, l'autre considère l'école comme une réponse évidente.

Devenir Comédien

Claude Stratz

directeur du Conservatoire national supérieur d'art dramatique

Vous devrez apprendre à fonder votre jeu, concilier la vérité et l'artifice, la spontanéité et la réflexion, l'abandon de soi et la maîtrise.

« Il y a deux manières de devenir comédien. On se lance directement dans le métier, on l'exerce naïvement avec toute sa spontanéité et si on vous reconnaît des qualités, on continuera à vous proposer des rôles et vous serez devenu acteur sans vous en rendre vraiment compte. Vous jouerez essentiellement d'instinct. La fraîcheur et la spontanéité seront vos principales qualités. Jouer pour vous sera aussi simple et naturel que respirer. Mais est-ce que l'instinct suffit pour développer un projet artistique, nourrir toute une vie d'artiste ? On se répêtera et on s'en lassera vite. L'autre manière, c'est de passer par les écoles, d'apprendre les bases techniques de l'art de l'acteur. Vos qualités naturelles, parce qu'il en faut évidemment, ne seront pas suffisantes. Au cours d'un apprentissage souvent long et difficile, vous devrez dépasser votre spontanéité, remettre en question le talent que vos amis, vos camarades vous reconnaissent et prendre conscience de ce que fait un acteur quand il joue. Il vous faudra oublier un savoir-faire superficiel qui vous permettait de briller à bon compte. Vous devrez apprendre à fonder votre jeu, concilier la vérité et l'artifice, la spontanéité et la réflexion, l'abandon de soi et la maîtrise.

En remettant en question ces dons qu'on vous a reconnus au départ et qui vous donnaient l'illusion que tout était acquis, vous apprendrez à les dépasser, à construire votre travail d'acteur en toute conscience, avec lucidité. Cela vous permettra d'évoluer dans votre pratique artistique, de découvrir des approches nouvelles pour cet art si ancien, si naturellement ancré chez l'homme et qui pourtant ne cesse d'évoluer, de se transformer sous nos yeux. Chaque praticien, chaque spectateur assidu le sait bien, l'évènement que tous nous recherchons c'est ce spectacle essentiel qui nous donne l'impression de voir ce que nous n'avons encore jamais vu, ce dont nous avons peut-être rêvé, ce spectacle que nous recherchons tous et qui nous donnerait le sentiment que l'art mémorial du théâtre se révèle à nous pour la première fois.

Il ne doit pas apprendre à refaire, mais il doit réinventer ces vieux secrets cachés que beaucoup croient connaître alors qu'ils ne font que répéter des gestes stériles. Car, dans cet art, les réponses sont toujours déjà dépassées, seules nous tiennent en éveil et nous aident à avancer les questions qu'on se pose dans le doute et l'inquiétude. Douter de ce qu'il sait ou croit savoir et se poser les bonnes questions, voilà ce qui permettra à un artiste d'apporter peut-être, une fois ou l'autre, une réponse personnelle et originale.

Apprendre à remettre en question ce qu'on croyait acquis, apprendre à ne pas refaire ce qui nous a réussi, c'est sans doute ce qu'il y a de plus difficile dans un art où il faut toujours apprendre, et surtout apprendre à oublier ce qu'on croit savoir. » ●

Ce que le jeune comédien doit savoir c'est que les secrets cachés de cet art auquel il va consacrer sa vie il ne pourra jamais les apprendre mais qu'il devra s'efforcer de les redécouvrir comme s'il les inventait.

Trois écoles

Stéphane Braunschweig,
directeur de l'école supérieure d'art dramatique
du Théâtre national de Strasbourg

Il me semble que tout jeune acteur devrait se former à trois écoles en même temps. L'école de la vie d'abord, champ infini d'observations, d'expériences et de maturation personnelle ; l'école du spectateur ensuite, car on ne fait pas du théâtre sans avoir beaucoup regardé les autres et sans savoir un peu vers quel théâtre on a envie d'aller ; et l'école de théâtre proprement dite, où l'on va apprendre son métier. On peut bien sûr jouer sans avoir reçu de formation, comme en témoignent quelques grands autodidactes ; mais à l'école le jeune acteur est mis devant ses limites et il travaille quotidiennement à les repousser. Et cela est possible, parce qu'à l'abri de l'école il n'a rien à prouver et qu'il peut se tromper sans conséquence néfaste sur les suites de sa carrière professionnelle. Il apprend ainsi non pas à jouer (cela, il l'a en général conservé de l'enfance), mais à travailler : il apprend à entendre les textes pour les laisser parler par sa bouche ; il apprend à développer son imaginaire et à le laisser venir

dans son corps ; il apprend à écouter les metteurs en scène et à leur répondre, pour qu'il y ait un vrai échange ; il apprend à construire pour que chaque répétition ne soit pas un retour à la case départ ; il apprend à proposer et aussi à refaire, sans quoi il ne serait pas véritable acteur ; il apprend la rigueur et l'exigence, l'attention au partenaire et l'humilité, il apprend enfin à situer son propre désir au milieu des autres.

Chaque jour, pour ainsi dire gratuitement et à plusieurs, il peut réfléchir au monde qui l'entoure et au théâtre à faire, pour que le théâtre ne soit pas la scène de son exhibition, mais la scène imaginaire des spectateurs à venir. ●

L'Acteur et son trouble

Stuart Seide, directeur de l'école professionnelle d'art dramatique du Nord-Pas-de-Calais

Je me dis souvent que l'on ne peut rien apprendre à l'élève-acteur. La seule personne qui peut lui apprendre quoi que ce soit, c'est lui-même. Cependant, nous pouvons le mettre dans des situations fertiles, le conduire à des sources d'inspiration et le faire entrer dans des environnements porteurs de richesses, qui pourraient l'aider à avancer vers un but qu'il a en lui mais qu'il ne saisit que confusément. L'acteur, que met-il en jeu ? Pour réussir dans son art, il fait appel à un puits insondable où se mêle intelligence, intuition, sensibilité, corporalité, rigueur et ludisme. Et malgré des années de pratique, chaque rôle et chaque aventure théâtrale exige une recombinaison de ces qualités et une nouvelle quête en lui-même pour restituer une écriture spécifique au sein d'un nouveau projet dramaturgique et scénique.

Être acteur en France aujourd'hui est une activité humaine extraordinairement exigeante et difficile. Nous demandons tant de choses presque contradictoires du comédien. Il doit être interprète et créateur. Il doit se déplacer avec aisance dans un paysage presque infini d'écritures diverses et diver-

gentes car le répertoire présenté sur les scènes françaises est vaste. L'acteur idéal – certes, cela n'existe peut-être pas, mais toute pédagogie ne devrait-elle pas défendre l'idéal ? – doit se sentir libre et créatif dans Eschyle, Shakespeare, Molière, Marivaux, Kleist, Ibsen, Tchekhov, Beckett, Lagarce et Novarina. En outre, pouvoir pénétrer et incarner une palette étendue d'auteurs ne suffit pas. L'acteur que l'on cherche à devenir doit comprendre l'univers et le langage scénique du metteur en scène. Jouer Tchekhov, par exemple, sous la direction de Mattias Langhoff, d'Alain Françon ou de Peter Brook, nécessite des tessitures intellectuelles et sensibles, voire corporelles, bien différentes.

Aussi, l'acteur d'aujourd'hui doit se préparer pour ce qui n'existe pas encore : le théâtre de demain. Nul ne sait quelles seront les formes, les écritures et les interrogations de l'art théâtral en 10, 20 ou 30 ans ? Pourtant c'est dans ce monde-là que les élèves évolueront.

Nous ne devons pas leur insuffler un savoir-faire uniquement fondé sur ce qui est ou a été, mais plutôt cultiver un savoir-apprendre pour s'épanouir en tant que résonateurs des voix qui ne sont pas encore nées. ●

L'Ensatt, entre permanence et trajectoire...

Patrick Bourgeois, directeur de l'ENSATT

↳ Le passage de la rue Blanche à Paris (le bel hôtel particulier 1900 aux espaces si exigus...) aux hauteurs de Fourvière à Lyon (l'espace, la lumière et, osons le mot, la liberté !) a amplifié la singularité organique de cette école particulière aux huit "départements" (1) de formation – de la mise en scène aux costumes en passant par les écritures. Dans le même temps, ce passage a, semble-t-il, concrétisé le vieux rêve du fondateur de l'école : réunir en un même lieu (dans un même temps et pour un projet partagé...) l'ensemble des métiers du spectacle. C'est en cela que l'école retrouve le grand Jacques Copeau (pour ce point particulier, bien plus qu'Antoine Vitez auquel se réfèrent souvent et naturellement les écoles de théâtre) :

« Il s'agit ici de créer les conditions pour que les artisans du spectacle, acteurs et techniciens, au terme de trois années d'un compagnonnage actif, accèdent au meilleur d'eux-mêmes dans l'humilité et le respect de leurs techniques. Qu'ils puissent envisager celles-ci comme seul chemin possible vers l'Art du Théâtre que fatalement, ainsi formés, ils rencontreront un jour... fussent-ils, ainsi faits, le reconnaître... ».

L'école, à nos yeux "fabrique de théâtre", par essence, lieu des apprentissages, lieu de rencontre et de partage avec des maîtres, lieu d'écoute, lieu d'exigence, de discipline, d'effort, lieu où l'on se mesure sans esprit de compétition, dans la durée, la régularité, où l'on grandit, rêve, répète jusqu'à l'épuisement pour qu'advienne enfin l'utopie de Jacques Copeau, d'une brûlante actualité.

Et pourtant, pour certains, être comédien ne s'apprend pas. Etrange mal français qui nie les écoles !

"Deviens ce que tu es" affirmait Louis Jouvet ; c'est bien de cela dont il s'agit, mais au terme d'un processus alchimique qui nécessite temps et effort. Certes, on naît comédien, avec ce désir de théâtre, cette disposition particulière de l'âme ; mais à celui-là, pour autant qu'il vienne jusqu'à elle avec humilité, l'école s'efforcera de donner les moyens de grandir, d'affirmer un talent naissant, de le radicaliser. À celui-là, l'école donnera "de pleines caisses d'outils, ainsi qu'un certain nombre de plans" comme dit Enzo Cormann.

"Deviens ce que tu es" affirmait Louis Jouvet ; c'est bien de cela dont il s'agit, mais au terme d'un processus alchimique qui nécessite temps et effort.

L'école s'inscrit dans une permanence et dans une trajectoire. Dans une permanence de ses traditions, bien vivaces tout autant que bouleversées, affirmées tout autant que chamboulées. Et dans une trajectoire, comme une sorte de mouvement perpétuel. L'étudiant connaît l'école durant trois ans ; le temps de ces trois ans, il se nourrit de l'école tout comme il la cultive et la fait reflourir chaque printemps venu. Il s'inscrit dans une trajectoire, oublieux distrait d'un passé qui ne lui appartient guère, négligeant avec superbe un futur incertain. ("De mémoire de rose, on n'a jamais vu mourir un jardinier" disait Fontenelle...). Il est dans le présent, il est le présent. Il vit, et l'école vit pour lui et par lui.

Permanence, encore : l'école croit en la permanence de l'effort ("cent fois sur le métier...") et exige beaucoup durant ces trois ans ; des heures de travail quotidien, un rythme intense... il faut un courage, une abnégation, une humilité... ne pas se décourager face à l'exigence des enseignants ; toute l'école est là, en ces quelques mots, dans cette réalité d'une action qui met chacun à nu, sous le regard de l'autre. Parfois, cependant, avec la fatigue, un souci d'argent, une peine d'amour, l'échec du moment pèse trop lourd, l'envie

Former les comédiens

Jean-Claude Mézière, inspecteur de la création et des enseignements artistiques au Ministère de la Culture et de la Communication

↳ Si on recense ce qui se pratique en France en matière de formation au théâtre, on observe une surabondance de l'offre, dans le secteur public, subventionné, privé (à but ou non lucratif). Écoles supérieures, classes de conservatoires, cursus universitaires, ateliers et cours ouverts par des compagnies, cours privés, "coaching", stages... la liste est longue, comme l'est celle des publics désireux de se former, de se perfectionner, en vue d'une pratique en amateur ou professionnelle.

Cette offre est également multiforme : cursus d'école animés par des enseignants et intervenants, magistère, formation en alternance, etc..., mais aussi transmission artisanale des savoirs (les aînés épaulent les jeunes), formation "sur le tas", par la pratique (y compris en amateur), "chemins de traverse" divers...

Aucune de ces voies n'est en soi condamnable, et il n'existe pas de "frontière qualitative" a priori entre offre publique et offre privée. Mais leur existence, le fait que tous les types de proposition rencontrent des publics, ne suffit pas à les légitimer de facto. Sur un plan général, ce n'est pas une simple addition des initiatives qui permet de conclure que l'enseignement du théâtre, en France, fait montre de vitalité, que la supériorité de notre formation procède de ce foisonnement.

Or, c'est lorsqu'on engage le débat sur ce que devraient être les composants et les contenus de la transmission de cet art que l'on pose "la question qui fâche".

Faut-il y voir un réflexe naturel, s'agissant d'un art qui ne requiert pas, en apparence, l'acquisition d'outils de base – un solfège diraient les musiciens – et qui en appelle volontiers à l'inspiration, au "feu sacré" ? Ou une réaction de protection contre ce qui s'apparenterait à une modélisation des approches, un calibrage des apprentissages, pis encore, une clause obligatoire d'entrée dans la profession (la peur de la carte professionnelle) ?

fout le camp, le désir se fragmente : il faut alors au pédagogue beaucoup de patience pour en recoudre les morceaux.

Permanence, enfin, car l'école croit en la nécessaire présence permanente de l'artiste dans le théâtre. Le théâtre dans la cité sans la présence de l'artiste est une absurdité. Cette affirmation nous rapproche naturellement de deux maisons sœurs, lieux de création théâtrale en région, le TNP de Villeurbanne et le Centre Dramatique National de Valence dont les animateurs, Christian Schiaretti et Philippe Delaigue, sont par ailleurs enseignants dans l'école. Ces deux maisons accueillent parmi les membres de leur troupe permanente, nombre de jeunes professionnels issus de notre école.

Cette proximité avec les lieux de création s'est considérablement affirmée dans cette installation à Lyon, comme si le fait de quitter la capitale entraînait de facto l'école dans une confraternité de la "décentralisation". Car nous nous sentons proches, et nous en sommes heureux, de Michel Raskine et de son Théâtre du Point du Jour, de Gilles Chavassieux et son Théâtre de l'Atelier, de Philippe Faure et son Théâtre de la Croix Rousse et de bien d'autres encore, tous proches de l'école, et lieux d'accueil des futurs jeunes professionnels. » ●

Quoi qu'il en soit, ces réflexes ne dispensent pas d'une pensée sur "l'objet". Il est fondé, et urgent – le ministère de la culture s'est engagé résolument dans cette voie – de s'entendre et de se rassembler (à tout le moins de débattre) sur quelques bases.

Quand bien même il y a cent et une manières "d'entrer en théâtre", cet art ne s'insuffle pas, il s'enseigne : il a sa grammaire, ses savoirs, ses savoir-faire, il requiert une culture, une éthique.

Il ne suffit pas d'être artiste pour savoir transmettre. Et si, comme le dit très justement Jacques Lassalle, mettre en scène c'est faire en même temps œuvre de pédagogie, à l'inverse, enseigner, ce n'est pas la même chose que mettre en scène. Cela appelle de solides notions de pédagogie, générale et appliquée ; vouloir se dispenser de les désigner, de les mettre en application, voire de les acquérir, c'est compter sur le hasard, éluder la question de sa responsabilité et plus globalement adopter une attitude, sinon immodeste, du moins désinvolte (la tentation d'une transmis-

sion par empathie et mimétisme).

Un chantier partagé de la recherche pédagogique reste aujourd'hui à ouvrir, au-delà du collectage des témoignages ou des simples échanges autour des pratiques.

L'acte pédagogique, individuel ou organisé, demande qu'on en nomme les objectifs, qu'on en précise les contenus, qu'on en dessine la progression, qu'on garantisse la compétence des pédagogues. Il demande également qu'on sache renvoyer à ceux qui en bénéficient une appréciation de leur parcours au regard des objectifs comme de leur progression individuelle, en bref qu'on n'évacue pas la question de l'évaluation.

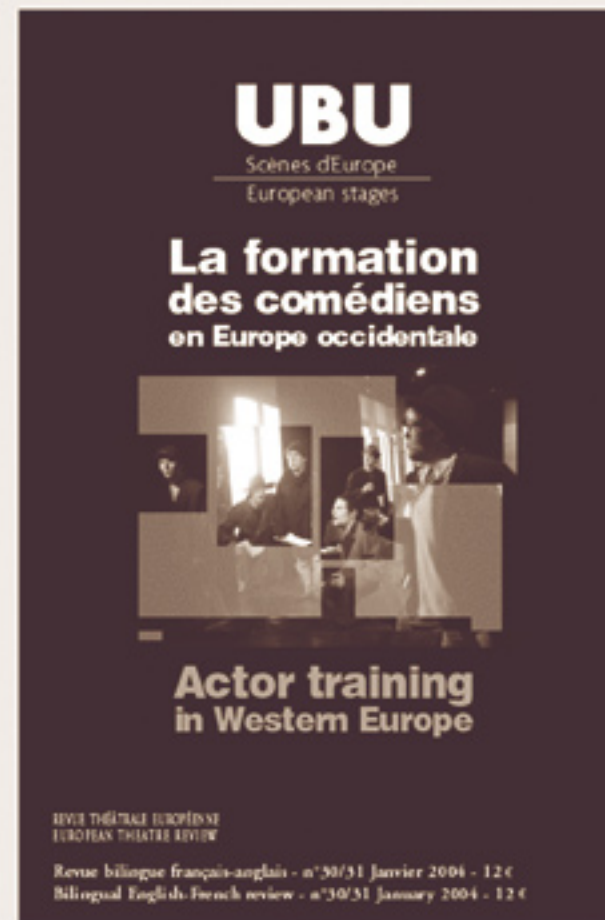
Accompagner, guider l'apprentissage d'un jeune comédien, c'est en même temps, et cela dès l'enseignement initial, lui ouvrir tous le champ des possibles et le mettre face à l'exigence, physique, intellectuelle et sensible, de la pratique de cet art, à commencer par l'acquisition et l'approfondissement des fondamentaux. Que sollicitant son corps, sa voix, convoquant les imaginaires, il apprenne à tester son énergie,

à prendre conscience de ce qu'il fait seul et avec d'autres, à faire, défaire et refaire, à trouver un état de créativité, à inventer et contrôler les signes qu'il produit et reproduit devant les spectateurs.

Ouvrir au théâtre aujourd'hui, ce ne peut être se contenter d'accompagner l'épanouissement d'une "nature". La diversité extrême des propositions, des répertoires, des espaces de jeu, des modes de direction (du metteur en scène au collectif de création) appelle une conception du comédien que résume très justement la plate-forme* de l'enseignement supérieur co-signée avec l'État par les neuf écoles relevant en France de l'enseignement public : l'objectif est de former des comédiens au service de leur art, disponibles mais également lucides, actifs, capables de s'engager personnellement dans de véritables aventures artistiques, des interprètes autonomes qui seront capables d'aborder les différentes esthétiques et figures du métier et de nouer une relation constructive et inventive avec le metteur en

scène, chez lesquels, en somme, l'"être" pourra être autant sollicité que le "savoir". ●

* Les établissements suivants ont co-signé la plate-forme : Cnsad, École supérieure d'art dramatique du théâtre national de Strasbourg, Ensatt, École régionale d'acteurs de Cannes, École de théâtre du théâtre national de Bretagne, École du centre dramatique national de Saint-Étienne, Conservatoire national de région de Montpellier, École professionnelle d'art dramatique du Nord-Pas-de-Calais et le Conservatoire national de région de Bordeaux.



UBU n°30/31,
juillet 2004

Après avoir analysé l'enseignement dans une soixantaine d'écoles supérieures d'art dramatique en Europe occidentale, **UBU Scènes d'Europe** et le **Centre National du Théâtre** poursuivent leur recherche sur "La Formation de l'acteur" en Europe centrale et orientale, de la Russie jusqu'à l'Albanie, de l'Estonie jusqu'à la Turquie...

Le numéro 30/31 : 12 €
Le numéro 35/36 : 15 €
les deux numéros ensemble :
24 € frais d'envoi inclus

Pour commander le(s) numéros:
UBU - Scènes d'Europe/European Stages
c/o : MC 93, 1 boulevard Lénine
93 000 BOBIGNY
Tel.: ++ (33) (0)1 48 30 43 81
Fax: ++ (33) (0)1 45 74 73 96
Email: ubu.apite@freesbee.fr

UBU n°35/35,
juillet 2005



REVUE THÉÂTRALE EUROPÉENNE
EUROPEAN THEATRE REVIEW

Revue bilingue français-anglais - n°35/36 Juillet 2005 - 15 €
Bilingual English-French review - n°35/36 July 2005 - 15 €

Bulletin du CNT

La formation de l'acteur en France

Réflexions et repérage

Publié par le Centre national du Théâtre,
134 rue Legendre – 75017 Paris
tél. : 01 44 61 84 85 – www.cnt.asso.fr

Directeur de la publication : Jacques Baillon
Rédactrice en chef : Naïma Benkhelifa
Remerciements : Claude Stratz,
Stéphane Braunschweig, Patrick Bourgeois,
Gérard Schembri, Stuart Seide, Vèrène Corcos,
Jean-Claude Mézière et Emma Bockor

Conception graphique :
Atelier Cédric Gatillon
Photogravure / impression : Tpi.sa

Juin 2005
ISSN 1766-5310

contrôler les signes
produit et reproduit
avant les spectateurs.

que.

pour savoir
très juste
être en scène
ivre de pédagogie
ce n'est pas
scène. Cela
pédagogie,
se dispen-

tion (du me
appelle une
très juste
supérieur co
relevant en
ectif est d

être se
t d'une
ons, des
e direc-
réation)
résume
nement
écoles
c : l'ob-
vice de
, actifs,
de vé-
s auto-
férentes
uer une
teur en
: autant

de sa res-
nt adopter
e, du moins
ne transmis-
pédagogique
e des témo-
nes.

misé, demande qu'on
les contenus, qu'on
la compétence des
che renvoyer à
parcours au
elle.

capacités
ritables
noms qu'
esthétique
relation con-
chez lesquels,
que le "savoir

aujourd'hui à o
des simples e

L'acte pédago
en nomme les
en dessine la
pédagogues.
ceux qui en b
regard des ob
en bref qu'on
Accompagner
c'est en mêm
lui ouvrir to
l'exigence, p
de cet art, à
ment des fondamentaux. Que sollicitant son corps, sa voix,
convoquant les imaginaires, il apprenne à tester son énergie,

issements suivants ont co-signé la plate-
forme supérieure d'art dramatique du théâtre na-
tional, École régionale d'acteurs de Cannes,
théâtre national de Bretagne, École
nationale de Saint-Étienne, Conservatoire
de Montpellier, École professionnelle d'art de
Montpellier, École professionnelle d'art de
du Nord-Pas-de-Calais et le Conservatoire national de
Bordeaux.